This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Jest to cyfrowa wersja książki, która przez pokolenia przechowywana byla na bibliotecznych pólkach, zanim zostala troskliwie zeskanowana przez Google w ramach projektu światowej biblioteki sieciowej.

Prawa autorskie do niej zdążyly już wygasnąć i książka stala się częścią powszechnego dziedzictwa. Książka należąca do powszechnego dziedzictwa to książka nigdy nie objęta prawami autorskimi lub do której prawa te wygasly. Zaliczenie książki do powszechnego dziedzictwa zależy od kraju. Książki należące do powszechnego dziedzictwa to nasze wrota do przeszlości. Stanowią nieoceniony dorobek historyczny i kulturowy oraz źródlo cennej wiedzy.

Uwagi, notatki i inne zapisy na marginesach, obecne w oryginalnym wolumenie, znajdują się również w tym pliku – przypominając dlugą podróż tej książki od wydawcy do biblioteki, a wreszcie do Ciebie.

Zasady użytkowania

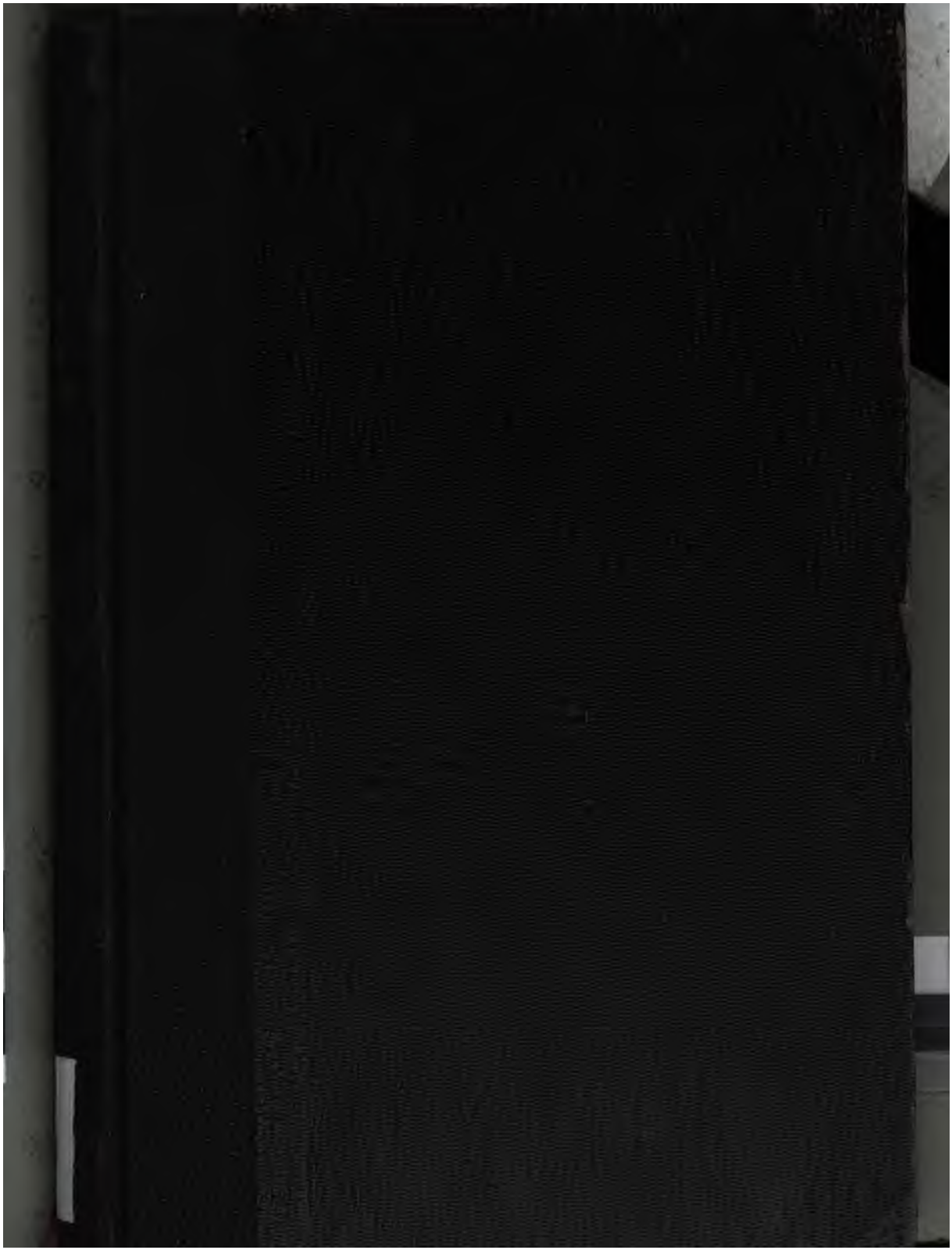
Google szczyci się wspólpracą z bibliotekami w ramach projektu digitalizacji materialów będących powszechnym dziedzictwem oraz ich upubliczniania. Książki będące takim dziedzictwem stanowią wlasność publiczną, a my po prostu staramy się je zachować dla przyszlych pokoleń. Niemniej jednak, prace takie są kosztowne. W związku z tym, aby nadal móc dostarczać te materialy, podjęliśmy środki, takie jak np. ograniczenia techniczne zapobiegające automatyzacji zapytań po to, aby zapobiegać nadużyciom ze strony podmiotów komercyjnych.

Prosimy również o:

- Wykorzystywanie tych plików jedynie w celach niekomercyjnych
  Google Book Search to usluga przeznaczona dla osób prywatnych, prosimy o korzystanie z tych plików jedynie w niekomercyjnych celach prywatnych.
- Nieautomatyzowanie zapytań
  Prosimy o niewysylanie zautomatyzowanych zapytań jakiegokolwiek rodzaju do systemu Google. W przypadku prowadzenia badań nad tlumaczeniami maszynowymi, optycznym rozpoznawaniem znaków lub innymi dziedzinami, w których przydatny jest dostęp do dużych ilości tekstu, prosimy o kontakt z nami. Zachęcamy do korzystania z materialów będących powszechnym dziedzictwem do takich celów. Możemy być w tym pomocni.
- Zachowywanie przypisań
  Źnak wodny"Google w każdym pliku jest niezbędny do informowania o tym projekcie i ulatwiania znajdowania dodatkowych materialów za pośrednictwem Google Book Search. Prosimy go nie usuwać.
- Przestrzeganie prawa
  W każdym przypadku użytkownik ponosi odpowiedzialność za zgodność swoich działań z prawem. Nie wolno przyjmować, że skoro dana książka zostala uznana za część powszechnego dziedzictwa w Stanach Zjednoczonych, to dzielo to jest w ten sam sposób traktowane w innych krajach. Ochrona praw autorskich do danej książki zależy od przepisów poszczególnych krajów, a my nie możemy ręczyć, czy dany sposób użytkowania którejkolwiek książki jest dozwolony. Prosimy nie przyjmować, że dostępność jakiejkolwiek książki w Google Book Search oznacza, że można jej używać w dowolny sposób, w każdym miejscu świata. Kary za naruszenie praw autorskich mogą być bardzo dotkliwe.

Informacje o usłudze Google Book Search

Misją Google jest uporządkowanie światowych zasobów informacji, aby staly się powszechnie dostępne i użyteczne. Google Book Search ulatwia czytelnikom znajdowanie książek z calego świata, a autorom i wydawcom dotarcie do nowych czytelników. Caly tekst tej książki można przeszukiwać w internecie pod adresem `http://books.google.com/`



Rzeczy teatralne.

Odbito w Drukarni Narodowej w Krakowie.

Stanisław Koźmian.

Rzeczy teatralne

Kraków 1904
Księgarnia Fabiana Himmelblaua.

ALEKSANDER FREDRO.

Są mężowie tak wybitni, tak znani, tak zrośli z życiem narodu, w których współcześni z takiem wpatrywali się upodobaniem, że łatwiej wyrazić własne uczucie, jak powiedzieć coś o nich nowego. Są to postacie. Taką postacią w naszym narodzie pozostanie na zawsze Aleksander Fredro.

Tak często każą nam uwielbiać mierności i kłaniać się przed wrzekomemi potęgami, na to tylko, aby sztuczny obudzić zapał, że przejętym się jest obawą, ażali zdoła się przystojnie, należycie uczcić znakomitego męża, a nie pospolitować go hołdami, któremi otaczano ludzi dnia jednego i wyśrubowane na chwilę wielkości.

Talent wielki, mąż znamienity, nazwisko starożytne a czynami i dziełami wsławione, uznanie i uwielbienie ogółu, wpływ na współczesnych — oto czynniki, które jak zwykle tak i tu, składają się na stworzenie tego, co nazwałem postacią, a co pozostaje chwałą i chlubą narodu. A przecież, gdy mowa o Fredrze, czuje się, że to jeszcze nie wszystko, że się jeszcze czegoś nie wypowiedziało, że w tej postaci jest coś więcej,

co ją odróżnia i wyszczególnia, a jest przyczyną ogólnej czci w całej Polsce. To coś więcej, to wdzięk, to urok, na których zbyt często zbywa i najwybitniejszym ludziom, a któremi tak hojnie obdarzonym był Fredro. Bezsilne, czcze i blade są słowa, rozumowania i rozprawy, wobec tej prawdy, że Fredro jest postacią uroczą, pełną wdzięku, która przemawia do wyobraźni i do serc, która ma w sobie siłę przyciągającą i przywiązującą do niej ogół. Nie ma zakątka ziemi naszej, gdzieby imię jego wymówione nie rozpromieniło oblicza, nie zaiskrzyło oka polskiego. I jemu jednemu może w naszych czasach danem było, być wielbionym, kochanym, przecież uniknąć pospolitej popularności. Dopełnia to, tak pod względem duchowym jak i estetycznym tej postaci, a w tym subtelnym odcieniu tkwi jakby cząstka tego piękna, którego on w życiu, na scenie i w piśmiennictwie był mistrzem. Używał on czci, która spieszy otoczyć znakomitość, nie zaś wzięcia, za którem gonić trzeba. Gdzie rzeczywista przyczyna tego wyjątkowego, niezwykłego uroku? To coś więcej, które przywiązanem było do osoby Fredry, a które nadaje postaci artystyczne wykończenie, na pozór tylko jest przypadkowem; ma ono zawsze rzetelną, głębszą przyczynę, jakąś wielką prawdę, która zgododźwiękiem i świetnością czaruje. Tą prawdą w duszy Fredry, było najszlachetniejsze na tej ziemi uczucie, miłości ojczyzny. Miłość Polski stworzyła i wykuła z jednego kruszcu

Fredrę takiego, jakiego wszyscy wielbiliśmy, jakiego podziwialiśmy zawsze, jakiego nigdy nie zapomniemy. Miłość Polski kierowała jego życiem, jego czynami, natchnęła jego twory; ona wyrzeźbiła tę postać a dlatego, że iskrą ożywiającą ją, było tak wzniosłe uczucie, nabrała ona tego wyjątkowego uroku, tego wdzięku i tej przyciągającej siły, które — w narodzie nieskłonnym do jedności — złączyły wszystkich w jednem uczuciu czci i uwielbienia. Ta wielka miłość ojczyzny jest przyczyną, że zgododźwięk panuje między człowiekiem a dziełami i że promień poezyi spada na tego męża, w każdym okresie jego życia. Ciągłość i nieprzerwalność tego wzniosłego uczucia, rozpoczyna się u Fredry od najmłodszych lat; znalazł je w kolebce po zasłużonych i znamienitych przodkach. Kiedy pierwsza, jedynie rzeczywista od rozbioru ojczyzny, zabłysła nadzieja politycznego uratowania jej, Fredro prawie jeszcze dzieckiem, pospieszył tam, gdzie jej zbawienie i losy zdawały się rozstrzygać. Siła jednego uczucia, byle szlachetnego, dostateczną jest, aby stworzyć poetę. Fredro był poetą nietylko w dziełach swoich, także w czynach, był poetą niebędąc marzycielem, tak jak był pełnym wdzięku, nie goniąc za wzięciem. Ślad poetyczności tej duszy znajdujemy w jej uwielbieniu dla człowieka i okresu niezrównanych czynów wojennych. Wielki to zaiste był człowiek, do którego dość było się zbliżyć, aby wobec przyszłych pokoleń otoczonym być aure-

olą poezyi; wielka epoka, do której było dość, nawet w małej cząstce należeć, aby nabrać uroku; ten człowiek i ta epoka na wszystkich współdziałaczy zlewały promienie, przemawiające żywo do wyobraźni ludzkiej. Urok żołnierza napoleońskiego i adjutanta ks. Józefa Poniatowskiego nie przestał nigdy otaczać Fredrę, a odrysowywał się z niezrównanym wdziękiem na jego pięknem czole; w całem życiu, tak jak w każdym jego utworze czuć, że wspaniały okres pioronujących czynów niezatarte wycisnął na nim piętno i stanowcze wywarł wrażenie, które on przekazał potomnym. Nie ma w jego utworach szumnych słów o Cesarzu, jego zwycięstwach lub klęskach, ale jest w nich żołnierz napoleoński — jest i przyboczny ks. Józefa. Z tego pierwszego, silnego wrażenia pochodzi rycerskość w życiu i rycerskość w komedyach Fredry. Żołnierz przedewszystkiem — bo to wyczytać można w każdym jego wierszu — żołnierz nietylko z krwi i kości, ale i z upodobania, Fredro po tragicznem zakończeniu epopei wojennej, porzucił przecież służbę wojskową; nie mogła ona już odpowiadać ani wzniosłemu ani poetycznemu jego usposobieniu, a rzeczywista nadzieja odbudowania ojczyzny spełzła była na niczem. Fredro wraca wtedy do domu przodków i osiada na rodzinnym zagonie. Rzecz godna uwagi, jak wszystkie wznioślejsze usposobienia, silniejsze charaktery i znakomici ludzie czuli zawsze u nas, po wielkich narodowych klęskach, że w zagonie spoczywało zbawienie ojczyzny, jak

wszystkie serca gorąco miłujące Polskę, w zagonie szukały pociechy po gorzkich lub krwawych zawodach i z zagonu starały się wysnuć jakąkolwiek przyszłość.

Wtedy rozpoczyna się okres życia Fredry, w którym zetknął się bezpośrednio z narodem swoim, w którym wywarł na nim znamienity wpływ, sam zajaśniał talentem niezwykłym i jeżeli nie dał początek, to przecież niezawodnie dał rzeczywistą i silną w Polsce podstawę rzeczy, zajmującej od niepamiętnych czasów w społeczeństwach niemałe miejsce. Najważniejsza to dla potomnych, najświetniejsza, najdonioślejsza strona żywota Fredry. Za pomocą dzielnego środka podnoszącego wykształcenie społeczeństwa — stało się to, co się zawsze dzieje z wyjątkowemi, bogato uposażonemi, słowem niepospolitemi ludźmi: — Fredro zaważył w dziejach umysłowego życia narodu. Zapewne nie cały w tem jest Fredro, nie powie się o nim wszystkiego, mówiąc tylko o jego teatrze, ale teatr Fredry dał go nam poznać, przekazał go nam takim, jakiego uwielbiamy.

Nic nie odstręcza bardziej i słusznie usposobień niepospolitych od teatru, jak przesadne mniemanie o jego znaczeniu, jak fałszywe a zbyt często obłudne stawianie go na równi ze świątynią i z zakładami wyższego rzędu duchowego. Teatr przecież był, jest i będzie potrzebą ludzkości, a dobrze zrozumiany, był, jest i nieprzestanie być jednem z jej szlachetnych upodobań. Są wyjątkowe położenia, w których teatr — jak każdy środek

ratunku — byle uczciwie użyty, wyjątkowego także nabiera znaczenia. Tam, gdzie okoliczności, wrogie działanie lub nieprzyjazne wpływy ograniczają życie narodowe coraz ciaśniejszem kołem; tam gdzie jedyną podstawą teraźniejszego bytu a przędzą przyszłości, pozostał język a i ten prześladowanym jest w życiu publicznem, tam narodowa ważność teatru wzrasta, bo bezsprzecznie nic bardziej nie ochrania mowy ojczystej od żywego słowa, a nic bardziej ojczyzny od mowy ojczystej.

Taką dla Polski, szczególniej w Galicyi, była chwila, w której Fredro zaczął pisać i wystawiać swoje komedye. Niewątpliwie tak dzielny, tak samorodny talent, musiał czuć potrzebę stwierdzenia się na zewnątrz; ale nie pomylę się, wyrażając przekonanie, że znowu tu główną dźwignią, iskrą ożywczą, była głęboka, niczem niezachwiana miłość Polski, chęć służenia jej i ratowania, jeżeli już nie państwowego to duchowego jej bytu; widoczną tu jest owa przewodnia nić, która w zgododźwięczną całość łączy wszystkie okresy życia i wszystkie strony tej postaci. Tylko gorące uczucie dla Polski mogło wlać tak cenne, tak wyłącznie, tak prawdziwie polskie życie we wszystkie utwory i postacie wskrzeszone lub stworzone wielkim talentem Fredry. Komedye Fredry są polskie nie patryotycznem krasnowstwem ale treścią; silna ta osobistość odznacza się jędrnością tak w życiu, jak w dziełach, blichtr jej jest wstrętnym.

Znamienite dzieła prawdziwego talentu mają to do siebie, że zrozumiałe dla ogółu i odczute

przez niego, nastręczają sposobność do nigdy niewyczerpanych uwag i spostrzeżeń. O Fredrze jako komedyopisarzu da się wiele i przez długie lata mówić; niewyczerpany to przedmiot, bo głęboki. Dotknął go znakomicie Stanisław Tarnowski na parę miesięcy przed zgonem komedyopisarza, wobec warszawskiej publiczności, składając jakby tknięty przeczuciem, wieniec na otwierającym się grobie.

Nie rozbiorczy pogląd na teatr Fredry chcę rzucić, ale raczej wykazać, jak utwory jego natchnione gorącą a zdrową i czerstwą miłością ojczyzny — będąc arcydziełami sztuki — stały się zarazem czynem patryotycznym.

Komedye i postacie Fredry będąc na wskroś polskiemi i to do tego stopnia, że zdaniem mojem, grane być mogą tylko przez Polaków, nie stworzyły w Polsce teatru, który już przedtem istniał, ale stworzyły teatr polski, którego nie było. I przed Fredrą były komedye, były dramata po polsku pisane i grane, były w ustach osób występujących nawet patryotyczne ustępy, ale postacie nie były polskie — były one albo konwencyonalne, albo obce, albo z obcych naśladowane. Fredro stawiając na deskach ludzi wyłącznie i na wskroś polskich, dał początek teatrowi polskiemu, dał mu powód bytu, dał mu byt rzeczywisty. Od Fredry dopiero i dla Fredry należało brać u nas w rachubę życia społecznego i narodowego teatr, bo już nietylko brzmiały w nim dźwięki mowy ojczystej, ale wiał z niego duch polski. Nic jaśniej-

szego nie rzuca światła na tę postać, jak polskość jego teatru; po niej dochodzi się do źródła twórczej siły Fredry. Śmiało twierdzić można, że Fredro ochronił teatr polski od nieuniknionego upadku, bo przemienił jego sztuczne życie w rzeczywiste, a bodaj czy nie jego utworom i ich świetnym w Warszawie przedstawicielom zawdzięczamy, że w chwili, w której zawistna i mściwa ręka wszystko waliła i niszczyła, ocalał teatr polski; nie runął, bo stał już na silnej podstawie talentu Fredry, który nawet wrogów czaruje.

Tak więc Fredro i on jeden nietylko odmłodził, nietylko urokiem swojego talentu osłaniał, ale przedewszystkiem nadał powód bytu teatrowi polskiemu, którego znaczenia narodowego w naszem położeniu nikt nie zaprzeczy. A czy da się obrachować, ile on ocalił ducha polskiego, uczucia polskiego, myśli polskiej, temi tysiącami wieczorów, podczas których z komedyj jego, tryskały na wszystkie warstwy społeczeństwa duch, myśl i uczucie polskie!? Niewątpliwie w tem długiem, mozolnem, szlachetnem dziele, ratowania polskości dla przyszłości, Fredro niepoślednie, jedno z pierwszych miejsc zajmuje, tak siłą swojego talentu, jak siłą swojego uczucia i wyjątkową a dzielną dźwignią, której on tak biegle a zacnie używał. Przed Fredrą teatr w Polsce był zachcianką, dobrą chęcią; on zrobił z niego rzeczywistość. Taka przemiana gdzieindziej miałaby znaczenie estetyczne i umysłowe, u nas musiała mieć wyższe narodowe. Był to jeden z objawów żywotności

po upadku; było to owo, jak niektórzy twierdzą rośnięcie po śmierci paznogci, które my przecież wielce cenić winniśmy, skoro one przed wrogami bronić się nam dopomagają.

Fredro tworząc u nas prawdziwą komedyę, zetknął nasz naród w tylu rzeczach zacofany, ze strefami najwykwintniejszych społeczeństw, bo znakomita komedya wkracza już w nie i daje ich przedsmak ogółowi.

Jest strona teatru Fredry nader dla nas zbawienna. Nasze porozbiorowe społeczeństwo, jak już nieraz zauważano, zanadto, zbytecznie rozmiłowało się we łzach i lamencie. Nie mogło być inaczej poniekąd, i w tych łzach było wiele szczerych, w tym lamencie wiele prawdziwej i szlachetnej boleści; skłonni przecież zawsze do przesady, nadużyliśmy i łez i lamentu i odwoływania się do litości i miłosierdzia ludzkiego, staliśmy się beksami, co gorsza, nieraz graliśmy boleść; w potokach łez zatopiliśmy niejedną myśl dodatnią; a lamentem przygłuszyliśmy niejedno dobre, zdrowe, mądre słowo; wpadliśmy w rodzaj zachwytu, który był po prostu bezczynnością, zaczęliśmy, wierzyć, że wypłaczemy sobie ojczyznę. Smutkiem i żałobą naszą, nudziliśmy nieraz, niecierpliwiliśmy często, sami mięknęliśmy i traciliśmy potrzebny, w takich, w jakich my znajdujemy się okolicznościach, hart duszy. Chorobliwego smutku, obfitości łez i na pokaz żałoby, mamy zbyt liczne ślady w całem porozbiorowem piśmiennictwie. Najnieszczęśliwszy naród

nie może żyć tylko łzami i westchnieniami; potrzebny i jemu śmiech do zdrowia, ale musi on być szczerym, uczciwym, samorodnym, rodzimym. Twórcą tego porozbiorowego śmiechu był u nas Fredro. Śmialiśmy się i zawsze śmiać się będziemy tym śmiechem, bo jest on na wskróś polskim, bo jest w nim ciepło polskie, bo jest uczciwym, przystojnym, a tem samem zdrowym i dającym zdrowie. Błogosławiony ten śmiech! Błogosławiony jako przeciwważenie smutku i łez obfitości; on nas ożywia, otrzeźwia, on przypomina nam i świadczy, że żyjemy, bo naród, który tak serdecznym śmiechem się śmieje, nietylko nie umarł, ale z pewnością nie umiera. Fredro uratował Polskę od pogrobowej posępności; winniśmy mu wdzięczność chorego dla lekarza.

I zaprawdę śmiech fredrowski ma dla nas większe, głębsze znaczenie; on przypomina nam warunki rzeczywistego życia, on nas odrywa od smętnej a jałowej zadumy i zwraca w kolej prawidłową, ucząc, że nie rozpaczać, ale przedewszystkiem żyć trzeba, będąc narodem. Szlachetny to, nie bezmyślny śmiech, szlachetny, bo źródło jego czyste, krystaliczne. Komedya Fredry jest zabawną i uczciwą, karci a nie burzy, rozwesela a nie psuje, poprawia a nie waśni i to nadaje jej drogocenne społeczne znaczenie; jej to niewątpliwie zawdzięczamy, że w czasach bezwstydu i bezwzględnego wyuzdania na scenie, w czasach, w których assafetyda zastąpiła sól attycką, mniej lub więcej udatne próby polskiej komedyi, nie wyszły z kar-

bów przyzwoitości i uczciwości; obchodzą się one wprawdzie zbyt często bez soli attyckiej, ale też nie używają assafetydy. Tę dodatnią stronę współczesnej komedyi polskiej zawdzięczamy jej pierwowzorowi, i jemu może przypisać należy, że pozioma, obrzydliwa, płaska, zatruta bójka dzienników tegoczesnych nie przerzuciła się na deski naszej sceny. Skromny i niebogaty teatr polski pozostał dotąd dzięki Fredrze uczciwym. Uczciwość i zacna wyższość teatru Fredry nienajpośledniejszemi są jego laurami. Należał on do tego silnego i zdrowego pokolenia, które umiało nie być nudnem, pozostając uczciwem i prawem; najwyższy to stopień artyzmu, ale jeszcze większa zasługa obywatelska. Fredro jako komedyopisarz był zawsze obywatelem. Przejętym on musiał być na wskroś obowiązkiem społecznem, skoro sam do końca zachował o niem silne przeświadczenie, którego ślady znajduję w pięknym wierszu, pozostałym po nim.

STARY ŚPIEWAK.

Nie drwijcie sobie z mej starej bandury,
Że posklejana od dołu do góry,
Jaki pan, taki kram.
Nie drwijcie sobie, że mój głos już stary,
Mało w nim sztuki, ale dużo wiary,
Śpiewam, co w sercu mam.
Nie łajcieże mnie, Wy uczone wieszcze
Jeżeli czasem odezwę się jeszcze,
Wszakże to cichy śpiew...

XII

A za dawniejsze, dawniejsze przewiny,
Żem kiedyś sięgał po wasze wawrzyny,
Niech zmięknie słuszny gniew.
Niegdyś młodemu czucie w piersiach grało,
Że to natchnienie, zamarzyłem śmiało,
Nuż śpiewać tak i siak!
Aż głos wasz zagrzmiał o Mistrzowie sztuki!
»Cicho z oklaskiem! tu barwy nauki,
Tu poezyi brak!«
Wprawdziem nauki nie nabrał w obozie,
Tam się machało w pospolitej prozie
Wzdłuż i szerz — jak Bóg dał.
Chcieć więc być wieszczem bez doktorskiej czapki,
Zdroju waszego nie łyknąwszy kapki,
Był to błąd — był to szał.
Zamilkłem — milczę — uwierzyłem, wierzę,
Że w niskiej tylko kręciłem się sferze,
Że prac moich lichy plon.
Lecz nigdy, nigdy, to potomność przyzna,
Fałszu, zawiści, oszczerstwa, trucizna
Nie dotknęła moich strun!
Jakie bądź były mej myśli natchnienia
Zawsze jednako aż przez dno sumienia
Czysty ich płynął zdrój.
Karciłem niemi złych ludzi głupotę,
Kochałem niemi Boga, prawdę, cnotę,
Współbraci i kraj mój.
Stłukliście lutnię w mojem młodem ręku,
Niechże przynajmniej bandury pobrzęku
Nie ściga już wasz gniew.
Jeżeli dziś śpiewam, to tylko pacierze,
Za wiernych jeszcze Ojczyźnie i wierze,
Łabędzi to mój śpiew.

»Lecz nigdy, nigdy, to potomność przyzna,
Fałszu, zawiści, oszczerstwa trucizna,
Nie tknęła moich strun.
Jakiebądź były mej myśli natchnienia,
Zawsze jednako, aż przez dno sumienia
Czysty ich płynął zdrój.
Karciłem niemi złych ludzi głupotę,
Kochałem niemi Boga, prawdę, cnotę,
Współbraci i kraj mój!«

Pięknie po długim i świetnym zawodzie módz to śmiało powiedzieć o sobie! Pięknie, bo prawdziwie. A jaka przestroga, jaka nauka dla myśli i dla ducha polskiego! Nauka i przestroga, które są zarazem pełnem miłości zgromieniem tych wszystkich, co szargają ducha polskiego i myśl polską w fałszu, zawiści, oszczerstwa truciznie... ojcowska rada, aby aż przez dno sumienia, patrzali na ojczyznę i jej sprawy.

Przytoczony wiersz dotyka nie najmniej ważnej strony życia Fredry, jego zamilczenia.

Ażeby nic nie brakło do świetności, do aureoli tej postaci, trzeba było porwania się na nią zawiści czy też płytkości sądu. Nie zabrakło tego nigdy w naszem społeczeństwie. Czyż może być coś korzystniejszego dla prawdziwej wielkości, dla prawdziwego talentu, jak targnięcie się na nie pseudowielkości i mierności. To jakby kamień probierczy, to ogniowa próba, to cień, który uwydatnia światło. Nie obeszło się bez płytkich, czczych, niedorzecznych, przesadnych ocen, nie obeszło się bez sędziów, którzy nietylko nie

uznali, ale usiłowali sponiewierać talent Fredry. Powinszować im zaprawdę można znawstwa. Dziś pozostała tylko ich śmieszność, ale wówczas była to bezmyślna śmiałość, która *stłukła lutnię w młodem ręku* jedynego polskiego komedyopisarza. I tu doprawdy podziwiać można siłę niszczącą lub tamującą każdego ujemnego czynnika! Ileżto razy prawdziwy rozum czuje się bezsilnym wobec głupoty, a jak często nad nim odnoszą zwycięstwo niedorzeczność, płytkość i zaślepienie! Są to wprawdzie tryumfy dnia jednego, stykające się ze sromotnym upadkiem, przecież dostateczne, aby spalić, obalić, zniszczyć dzieła mądrości, lub zamknąć usta głoszące prawdę i piękno. Zamknęły one w domowym areszcie złotoustą muzę Fredry i stworzyły na scenie polskiej wielką, niczem dotąd niezapełnioną próżnię. Bujnie u nas kwitnie sztuka dziwaczna, uwielbiania w dziedzinie piękna, mierności i nicości, przy zapalczywem ściganiu i prześladowaniu rzeczywistej wartości talentów. W tych nierycerskich turniejach popisywać się lubią, wszystkie a liczne niedorzeczności naszego umysłowego jestestwa, wszystkie brudne namiętności naszego usposobienia; popisują się one hałaśliwie, gadatliwie, a dotkliwie dla dobrej naszej sławy.

Ukłucia szpilek i ukąszenia komarów o tyle mają zapewnione w dziejach miejsce, o ile w nich pozostają, ukłuci lub pokąsani. Odmówiono zuchwale a raczej bezrozumnie wszystkiego Fredrze, odmówiono nawet tego, czem błyszczy na wieki,

Nie brakło więc już za życia żadnego rodzaju chwały naszemu komedyopisarzowi, nie brakło mu zaślepionych przeciwników i krótkowidzących sędziów, doczekał się ich poniżenia i starcia, brakło mu tylko pochlebców, bo ich nie potrzebował. A przecież zamilkł skromnie, a ta skromność, czy też właściwa prawdziwym talentom

i wykwintnym usposobieniom nieśmiałość, dziś wydaje się i bądź co bądź wydawać się w przyszłości musi, wspaniałą dumą.

Zamilkłem — milczę, uwierzyłem — wierzę
Że w niskiej tylko kręciłem się sferze,
Że prac moich lichy plon.

Tak mógł mówić Fredro, ale potomni wobec nieśmiertelnych jego utworów już nietylko wierzyć w to, ale zgoła zrozumieć tego, nie będą mogli. To co wieszcz niewątpliwie szczerze, już bez żalu i żółci powiedział o sobie, wydawać się musi ogółowi najsroższem szyderstwem, najdotkliwszą chłostą tych, co kiedyś poważyli się wstrzymać lot jego orli.

Dlaczego Fredro zamilkł? Czyż tak prawdziwy, tak samorodny, tak czerstwy a pełen siły talent mógł uwierzyć w swoją nicość, czy powinien był zważać na pisk gadzin, czyż nie należało mu iść naprzód pomimo, czyż świetna jego wyobraźnia nie powinna go była porwać i czyż godnem było jego wyższego usposobienia odczuć tak żywo coś tak niskiego; jak mogło coś tak poziomego zatrzymać w biegu coś tak niepospolitego? Są to tajemnice artyzmu i artystycznych duchów, które szanować należy a nie łatwo niewtajemniczonym zbadać; one są nieodłączne od sztuki i artystów, one są właściwością ich odrębnego świata. Talent artystyczny, jak wysokich szczytów mieszkańców, lada czem można spłoszyć.

Daremną jest chęć wytłómaczenia sobie po-

dobnych zjawisk, lepiej umieć je odczuć. Dość, że na wieczną pamięć zapisać trzeba, iż krytyka polska zniewoliła do milczenia jedynego naszego komedyopisarza. Jest to najświetniejszy dotąd jej laur. O ile mało mamy w sobie twórczości, o tyle więcej mamy skłonności do zabijania jej lub stawiania jej zapór bezmyślną naganą. Zamilkł Fredro dla współczesnych, zamilkł dla publiczności. Milczenie było jego jedyną, węzłowatą, jakby napoleońską odpowiedzią; ale siła twórczości nie zamarła w nim, nie zamilkła, tworzył dalej, tworzył jeszcze nieraz dzielnie i zawsze w tej samej myśli.

Jeżeli dziś śpiewam, to tylko pacierze
Za wiernych jeszcze ojczyźnie i wierze

ale w cichości, niemal w tajemnicy, w ukryciu przed nie powołanymi znawcami i ludzkiemi sądami.

Wszakże to cichy śpiew!

tworzył, bo tworzyć musiał i zostawił pośmiertną spuściznę.

Ile jednak straciło nasze pokolenie, ile literatura ojczysta, ile zdrowie nasze, w skutku zranienia artystycznej duszy Fredry i zniewolenia jej do tworzenia w cichości i odosobnieniu? Trudno obliczyć.

Ileżto talent jego byłby rozrzucił w schorowane i rozstrojone społeczeństwo nasze spostrze-

żeń, prawd, nauk, ile doniosłego z wad i zdrożności śmiechu, gdyby się był z niem bezpośrednio stykał i brał z niego wzory.

Dlaczego Fredro nie dał się do końca przebłagać? Dlaczego wobec tak niewątpliwego, świetnego odwetu, trwał w swem postanowieniu? Nie do mnie należy roztrząsać, wolę to postanowienie uszanować, bo pewny jestem, że pobudka była szlachetną, że ze szlachetności jego istoty pochodziła.

Powiem tylko, że w dziedzinie teatru obok wzniosłych porywów i wzruszeń tyle jest płaskich namiętności, tyle niższego rzędu czynników, a obok szlachetnej, artystycznej gry duszy, tyle rozstrajających wstrząśnień, iż łatwiej zrozumieć jak dziwić się, że postać okryta już pewnym majestatem, że postać, która jest ozdobą i chlubą narodu, cofnęła się przed powtórnem wstąpieniem w szranki, w których dziwnie a często dziwacznie, piękne i wspaniałe spotyka się z poziomem a poetyczne zachwyty rozbijają się o pospolite przeszkody.

I słusznie zaprawdę uczynił Fredro, że nie rzucił swojego wsławionego nazwiska na pastwę zjadliwych a czczych zapasów, że nie zniżył go wchodząc w szranki błahych a przecież gorszących walk, że nie podał przedmiotu do sporów tym, którzy do niego nię dorośli. Być może nareszcie, że Fredro wyborny znawca swojego narodu, wiedział, że u nas łatwiej umarłym jak

żyjącym przebaczają talent i niezwykłej miary zdolności.

Fredry milczenie, mogło być dla nas przykrem, ale jak całe jego życie, nie było bez wdzięku i uroku; była w niem ta siła woli, którą odznaczało się pokolenie, do którego należał, a którego tak świetnym był między nami przez długie lata, przedstawicielem.

Ogłoszony przez rodzinę zaraz po zgonie znamienitego męża wiersz, rzuca światło na pierwszorzędnej doniosłości uczucie u każdego, szczególniej u niepospolitego człowieka, na wyobrażenia i przekonania religijne Fredry. Krótki ów wiersz wyraża je najzupełniej, najdokładniej. Fredro, jak niemal cała współczesna mu młodzież, owiany ostatniem tchnieniem wolteryanizmu, dotknięty został najzupełniejszą niewiarą. Lecz tęgość i czerstwość jego rozumu spiesznie i najzupełniej sprowadziły go z błędnej drogi. Różne i rozliczne bywają środki, za pomocą których dusza ludzka wyrywa się z objęć fałszu; być może, że wielkie, przeważające w całem życiu Fredry uczucie miłości ojczyzny, wpłynęło także stanowczo na jego religijne przekonania. Tak bystry umysł nie mógł sobie wyobrażać Polski bezbożnej i nie katolickiej i zapewne przez gorące przywiązanie do niej wrócił do szczerego wyznawstwa wiary ojców. To pewna, że do ostatnich chwil Fredro żywił i wyrażał głośno przekonanie o nierozdzielności bytu Polski od katolickiej podstawy. Że tę prawdę odczuwał zawsze,

*

głęboką miłość rzeczy publicznej, którą odznaczało się jego pokolenie; w każdym wierszu napisanym w cichości a łaskawie ci przeczytanym, przebijała myśl o ojczyźnie, o jej ranach, niebezpieczeństwach, potrzebach, nadziejach. A ten smutek, który go często ogarniał, czyż potrzeba mówić, że powstawał w znacznej części na widok rozbicia, sponiewierania i zniszczenia tego, co nad wszystko ukochał, czemu całym swoim żywotem tak pięknie i wytrwale wiernym pozostał. A jak szlachetne, jak pełne ognia było jego oburzenie na wasnie, zboczenia i błędy społeczeństwa, od którego się usuwał, którego przecież nie przestał miłować, z którem wspólnie bolał, którego kroki pilnie i uważnie ze swojego śledził zacisza.

Ileż to razy zetknięcie się bezpośrednie z dzisiejszymi ludźmi, wzmogło niesmak, zwątpienie, odejmuje odwagę. Wychodząc od tego złamanego cierpieniami starca, czuło się młodszym, rzeźwiejszym, silniejszym do pracy i walk; jakaś nadzieja się owiewała i ożywiała, nabierało się odwagi i chęci wytrwania. Ożywczy wpływ wywierał Brodzki na tych, którzy do niego się zbliżali, ożywczem było zetknięcie się z jego rozumem, sercem i wzniosłemi uczuciami, zetknięcie się z tą zgodnie zwięzłą, z jednego szlachetnego kruszcu ulaną postacią.

Ostatni czyn Brodzki w zakresie publicznym, najlepiej świadczy, że miłość Polski była przewodnią jego życia myślą. Znękany wiekiem i cierpieniami, usiadł na skromnem krześle poselskiem

lwowskiego sejmu. Chciał w tem rozbiciu wszystkiego co polskie, w tych strasznych dla nas czasach, dać ze siebie przykład, chciał wskazać i niejako powiedzieć, że skoro okoliczności tu tylko coś robić dozwalają, należy w tym lwowskim sejmie ratować, co się jeszcze da i tu pracować dla przyszłości, ale tak, jak on to czynił, przyjmując posłannictwo bez chorobliwej żądzy, bez ukrytych myśli, unikając zatargów i waśni, godnie i zacnie, z troską o rzecz publiczną a nie o siebie.

Fredro był częścią i to najcelniejszą chwały i sławy narodowej; wszystko, co się jego tyczyło, obchodziło żywo naród cały, miał on tę piękną za życia pociechę, że każdy zaszczyt, który na niego spadał, był zaszczytem dla narodu. Tak też zrozumiała Polska, odznaczenie zbyt często błahe, w tych jednak warunkach niezwykłe i doniosłe, którem w swej pieczołowitości o język narodowy i jego literaturę cesarz Franciszek Józef twórca Akademii polskiej obdarzył Aleksandra Fredrę. Każdy czuł, że ta wielka wstęga monarchy orderu, zawieszona obok najchwalebniejszych, bo na polu bitew zdobytych oznak, była czemś więcej jak orderem, bo uczczeniem i uszanowaniem polskiej mowy i polskiej oświaty w ich najświetniejszym z żyjących przedstawicielu. Wielka wstęga na szlafroku Fredry — on sam użył tego wyrażenia — nie była nagrodą za zwykłe zasługi, nie była zaiste dogodzeniem próżności, lecz stała się

jedną spójnią więcej między wspaniałomyślnym monarchą a krajem i narodem.

Strata ludzi tej miary, tego znaczenia i tej wartości, chociażby złamanych wiekiem, chociażby bezczynnych, milczących lub tworzących w cichości jest zawsze dla społeczeństw wielką, dokliwą. Każdy też po zaszłym w 1876 r. zgonie wielkiego komedyopisarza żywo uczuł, że z ośmdziesięciosześcio letnim Aleksandrem Fredro, zeszło do grobu coś z tradycyi, honoru, zacności i sumienia Polski. Takie postacie, znikając na zawsze z widowni, stwarzają duchową próżnię, tem większą, im mniej widzi się żywiołów do jej zapełnienia.

POLSKA KOMEDYA z XVIII. wieku.

POLSKA KOMEDYA z XVIII. wieku.

Fircyk w zalotach Zabłockiego.

Jeżeli Kraków nie chce być jedynie pomnikiem, przeszłości, jeżeli w teraźniejszem położeniu naszego narodu chce zająć przeważne stanowisko, jeżeli chce oddziaływać i wywierać wpływ na zewnątrz, musi być ogniskiem życia naukowego i umysłowego. Kraków do tego z położenia i istoty rzeczy stworzony, a w umysłowem życiu może znaleźć uprawnienie bytu. Że tę konieczność, że tę potrzebę zrozumiały poważniejsze umysły i ludzie dobrej woli, o tem wątpić nie można. Jeżeli nie zawsze dostatecznie działano w kierunku, aby Kraków był Atenami Polski, to przecież między 1865 a 1870 r. widoczne były usiłowania nadania mu cechy przeważnie naukowej i wykształcenia. Wszechnica jagiellońska od paru lat ożywiła się była, a znakomita mowa rektora Kremera w 1870 roku świadczyła, że przy dobrej woli i prawdziwie patryotycznych usiłowaniach, świetnej mogła wkrótce doczekać się przyszłości. Były tam zajmujące wykłady, które nawet pozauniwersytecką ściągały publiczność i przyczynić się wielce mogły do wzniecenia zapału do nauki literatury, i sztuki.

Odczyty publiczne zaczynały także niepospolite miejsce zajmować. Objawiała się jednocześnie chwalebna dążność nadania towarzyskiemu życiu kierunku umysłowego do czego głównie dopomagały, czy to poranki, czy wieczory literackie, na których jak to dawniej miało miejsce w Warszawie, spotykali się uczeni, literaci, artyści, politycy i ludzie światowi. Powstała nadzieja, że z czasem nasze naukowe towarzystwa ożywią się i większy wpływ wywierać zaczną na życie krakowskie, raczej przeważniejsze jak dotąd w niem zajmą miejsce. Trzeba było tylko ludzi dobrej woli, którzyby z tego, co już jest, umieli i chcieli wysnuć dalszy wątek; żywiołów bowiem nie brakło, trzeba było tylko umieć je gromadzić i ożywić tem tchnieniem, które jest cząstką wyższej, wszystko ogarniającej myśli narodowej.

Do niej powinien się był nastroić rozumnie kierowany, i rozumnie przez publiczność pojmowany teatr. Nie będę się tu rozwodził nad trudnościami, posiadania w Krakowie doskonałego, odpowiadającego wszechstronnie wymogom literackim i estetycznym, teatru; przecież miał Kraków wyjątkowo nietylko dobrą, ale znakomitą scenę, lecz dodam bez względu na jej wartość, że wogóle jedynie wykształcona publiczność, może teatr utrzymać i podnieść, ze złego zrobić dobry, z dobrego znakomity. Wpływ wykształconej części publiczności, jest zawsze i wszędzie, najważniejszym czynnikiem bytu każdej sceny, jest najlepszym bodźcem i najskuteczniejszym nadzorem

nad dyrekcyą i aktorami, on jedynie może dać początek prawdziwie użytecznej ocenie w pismach publicznych.

Tego czynnika brak, czuć się dawał przy krakowskim teatrze.

Gdzie szukać należy przyczyn tego braku?

Dwa są rodzaje parafiańszczyzny; parafiańszczyzna twierdząca i parafiańszczyzna przecząca, parafiańszczyzna potępiająca i parafiańszczyzna uwielbiająca. Próżność ludzka bogatą jest w wybiegi i sposobiki, jej drogi są kręte i rozliczne. Raz znajduje zadowolenie, w wychwalaniu i uwielbianiu bezrozumnem tego, co posiada, tego na czem sama umiała się poznać, co tem samem, niejako stało się jej częścią składową; to znów szczególne ma upodobanie w poniżaniu, ganieniu, obniżaniu wartości i ceny tego co widzi, co jest jej dostępnem, czego przecież zbyt często nie umie ocenić. Próżność chwyta się skwapliwie przeczenia i nagany, bo są one dla niej smacznym, posilającym pokarmem, znajduje w nich zadowolenie, wywyższenie, tryumf dla siebie; wyrodzić się może w publiczności namiętność przeczenia, jak się zbyt często wyradza namiętność pochwały i uwielbienia. Wszystko doskonałe — wszystko złe; oto dwie ostateczności każdej parafiańszczyzny, zabójcze dla sztuki; w pośrodku znajduje się dopiero prawdziwa ocena. Pod względem teatru, znaczna część krakowskiej publiczności do śmieszności posuwała zawsze parafiańszczyznę przeczenia. Z nadętą

pychą pragnie ona okazać, że się zna na nim; i zwykła dobrodusznie poniżać krakowski wobec *Théatre francais i teatru Burgu*, nie tyle dla porównania, jak dla okazania, że bywała w tamtych, że jej więc lada czem zadowolnić nie podobna i że umie się szanować. Ten sposób pojmowania i rozumowania nazywam parafiańszczyzną; każda parafiańszczyzna odznacza się zaś głównie brakiem poczucia estetycznego, więc musi ostatecznie szkodliwie wpłynąć na rozwój teatru. Dziwić się przyjdzie, że w tych warunkach teatr krakowski był w r. 1870 takim, jakim był, że kilka talentów wyższych, które posiadał nie skrzywiły się i niepopsuły, i że kiedy reżyserya dokładała starania, a role właściwie rozdawała, były przedstawienia niepospolite.

Do udanych zaliczyć mogę przedstawienie w grudniu 1870 r. Fircyka w zalotach Zabłockiego, komedyi w trzech aktach wierszem z ośmnastego stulecia.

Jeżeli ona nie jest arcydziełem, to przecież tak pod względem scenicznym, jak i literackim ma niezaprzeczoną wyższość, nad tuzinami tuzinkowych rodzimych utworów. Brak jest w tej komedyi, rzeczywistego, prawdziwego zawiązku i to może jest największą jej wadą; nie jest to komedya, ale obraz obyczajów okresu dziejowego, nader dokładny, dowcipnie, trafnie i misternie namalowany. Wielką zaś zaletą sztuki jest, że wszystkie role tak znaczniejsze, jak mniejsze, są dobre, że w każdej aktor może okazać zdolności, i że

każda ma szczęśliwe lub zbawne szczegóły, które zwracają na siebie uwagę publiczności; po wartości ról, sądzić można o wartości scenicznej utworu, bo ostatecznie składa się on z ról. Nie brak tam także wrażeń aczkolwiek nie wypływają może zbyt swobodnie z założenia, lecz raczej czuje się, że je Zabłocki wprowadził dla urozmaicenia przedstawienia i zadośćuczynienia wymogom scenicznym, są one jednak zwykle szczęśliwe i rozweselają publiczność, jak scena z perukami. Do wcipu rozrzuconego w komedyi jest dużo, wiersz jędrny, dobry, nie wymuszony, aczkolwiek pewien recenzent wyżej stawił wiersz Krasickiego w *Statyście,* komedyi w trzech aktach prozą. Główną jednak cechą tej komedyi jest, że odzwierciadla wybornie okres stanisławowski, który znamy z opowiadań naszych prababek. Nic niewątpliwie nie może lepiej uprzytomnić, ubiegłych czasów, jak dobrze zbudowana komedya, w której piszący ją, uchwycił obyczaje i zwyczaje ówczesne. Otóż pod tym względem czuje się, że Zabłocki w Fircyku był zbyt nawet dokładnym i sumiennym. Podczas przedstawienia Fircyka jest się przeniesionym w towarzystwo Stanisława Augusta, wielce zepsute, nieco wykształcone, lekkomyślne i chcące być wykwintnem, naśladujące obce mody i zwyczaje, przecież w gruncie polskie, przyjmujące obce wyobrażenia i zaszczepiające je na polskich wadach i skłonnościach. Nie brakło temu społeczeństwu ogłady i zachcianek dobrego smaku, lecz mało było w niem samorodnych przymiotów,

była to słowem Polska ubierająca się w peruki, i francuskie stroje. Ten świat, te obyczaje wybornie przedstawione są w Fircyku. Zalatuje z niego zapach czwartkowych obiadów. Co głównie uderza w tym świecie, to bezwstyd przewyższający niemal dzisiejsze rozuzdanie obyczajów. Żona może tam zawsze i wszędzie oszukiwać męża, byle o tem nic nie wiedział, nie o to wcale się on gniewa, ale że żona nie umie go oszukiwać, karze ją, jak karano w Lacedemonie, za niezręczną kradzież. Fircyk w zalotach może iść o lepsze z nowoczesnemi komedyami francuskiemi w przedstawieniu obyczajów; odtwarza zepsucie ośmnastego stulecia a stanisławowskiego okresu w Polsce; ale nie w zamiarze szerzenia go, za pomocą ubarwienia oraz paradoxów. I to stanowi różnicę między ową samorodną, starą komedyą polską, a współczesnemi sztucznemi, na szkodliwe wrażenie wyrachowanemi utworami scenicznemi. Zabłocki jest tylko dokładnym, dzisiejsi pisarze mają zły zamiar.

W Fircyku Zabłockiego są rzeczy, które nazwać można znakomitemi; do takich policzę partyę pikiety wierszem, co jest prawdziwem *tour de force*; dalej gniew, w jaki Aryst wpada, gdy go Fircyk zgrywa, scena między Fircykiem a Klarysą, gdy Aryst wchodzi i myśli, że Fircyk do jego żony się zaleca. Gniew Arysta po tej scenie i wybicie Pustaka, są nadzwyczaj prawdziwe. Znakomita i pełna wyższego dowcipu i komiczno-

ści, jest scena, w której Podstolina wypytuje się *sub secreto* Świstaka, czy rzeczywiście jego pan, ktorego afektami niby pogardza, chce odjechać. Jest w tej scenie znajomość kobiety i zalotnicy. W końcu intercyza, jest w swoim rodzaju, śmiałym, ale udanym pomysłem.

DRAMAT LUDOWY I TEATR.

Marya Joanna czyli kobieta z ludu Denneryego.

Każdy teatr znajduje się pod podwójnym wpływem bożka dobrego i bożka złego; w gmachu Melpomeny ciągle z sobą staczają walki Zamhor i Nyang, Ormuzd i Ariman, Osiris i Tyfon, Baal i Moloch. Bożkom tym wypadły już dawno, z rąk wielkie sprawy tego świata; szukają odwetu w sprawach teatralnych, może tylko rozrywki i zabicia czasu; skarłowaciałym bóstwom wystarcza ten ograniczony zakres działania; rozwijają w nim za to chorobliwą, gorączkową czynność i staczają z sobą zacięte, zapamiętałe walki o pierwszeństwo, o panowanie, o władzę. Wpływ tych bożków na teatr objawia się na zewnątrz dwoma wyraźnemi, wprost przeciwnemi prądami, które nazwę zakulisowym i estetycznym; zakulisowemu daje początek Moloch, estetycznemu Baal. Dobroć i wartość teatru jest dopiero skutkiem ścierania się dwóch prądów i walk między Molochem, a Baalem, rozkwit i upadek zależne są od zwycięstwa jednego bożka nad drugim.

Od niepamiętnych czasów Moloch teatralny

usiłuje opanować dyrekcyę i stamtąd, jako z najkorzystniejszego stanowiska górować nad położeniem. Aby ustalić swoje panowanie używa niezliczonych przebiegów i sposobów, faworytyzmu i chciwości, próżności i dumy, płochych myśli, i upojenia władzą, bo i mikroskopijna władza dyrektorska upaja czasem, słowem nie przebiera w środkach, byle skrzywić kierunek teatru i z estetycznego przemienić go w zakulisowy. Rzecz dziwna, ale zwykle i z małemi wyjątkami teatralny bożek dobrego, na gruncie dyrekcyjnym nie czuje się dość silnym i pewnym siebie, aby na nim z korzyścią przyjmować walkę z Molochem; zwykle Baal, jest tu przez Molocha pobity, jak to się ostatecznie stało i w teatrze do którego wstąpił Wilhelm Meister; i tam także, przechodząc z rąk do rąk, dyrekcya nie mogła przecież nigdy wyzwolić się z pod przeważnego wpływu Molocha. Inne bożki złe, niższego rzędu, szczególne znów znajdują upodobanie za kulisami i ztamtąd usiłują wszelkiemi możliwemi sposobami, skrzywić przeznaczenie i kierunek teatru, i przemienić go w samokupstwo zakulisowe; posługują się próżnością, zazdrością, intrygami, fałszywemi apetytami, i temi niezliczonemi namiętnościami i słabościami ludzkiemi, które wychowanie łagodzi i uśmierza, które deski teatralne i życie aktorskie potęgują i do najwyższego stopnia rozwijają. Tam działanie bożka dobrego jest prawie zupełnie bezowocnem; od czasu do czasu próbuje wkraść się, to pod postacią umiejętnej reżyseryi, to znów pod postacią tych

rzadkich, wyjątkowych artystów, którzy zapatrując się na sztukę z prawdziwego i wyższego stanowiska, zamiłowaniem do niej, talentem i pracą, zbawienny acz nie bezpośredni wywierają wpływ na kierunek teatru. Prawdziwy jednak grunt i jedyny punkt oparcia dla teatralnego Baala, jest publiczność i krytyka. Myliłby się ten, któryby wyłącznie obwiniał dyrekcyę lub kulisy o skrzywienie kierunku teatru. Dyrekcya staje się zbyt często ofiarą Molocha, jest ona bezwładną wobec niego; nie z własnej winy, bo z istoty rzeczy i położenia, bożek złego ma nad nią przewagę, jeżeli Baal nie staje z nim do walki wsparty publicznością i krytyką. Dopiero w skutku tej walki, teatr może wejść na drogę odpowiednią jego powołaniu estetycznemu i literackiemu i im silniejszym jest prąd pchający na nią, tem mniej szkodliwym jest wpływ zakulisowy i odwrotnie, a gdzie nie czuć wpływu ani publiczności, ani krytyki, gdzie niema nawet walki, tam oczywiście teatr chyli się ku upadkowi, i tam że się tak wyrażę, kulisy wychodzą na scenę i opanowują ją wszechwładnie. Dlatego to tak wielką przywiązuję wagę do działania rozumnej puhliczności i wytrawnej oceny na teatr, szczególniej u nas, gdzie tyle nieprzyjaznych okoliczności staje na przeszkodzie rozwojowi sceny narodowej. Nie ulega wątpliwości, że publiczność i ocena, zawsze będą miały taki teatr, na jaki zasłużą, one jedne mogą ubezwładnić złe wpływy i wywalczyć, jeżeli nie doskonały to przynajmniej

znośny teatr, nie zapomocą bezrozumnej wojny mającej jedynie na celu wywrócenie istniejącej dyrekcyi, a uniemożebniającej prowadzenie teatru, ale zapomocą surowego, sprawiedliwego i czujnego nadzoru. Publiczność i krytyka mogą i powinny wpływać na repertoir, mogą podnosić i zachęcać prawdziwe talenta, a być nieubłaganemi dla mierności, mogą rozciągać nadzór nawet nad obsadą ról. Wszystko to nie stworzy wielkich talentów tak niezbędnych do świetności sceny, ale niezawodnie stworzyć może przyzwoity, wykształcony i stopniowo kształcący się corazwięcej teatr, który chociaż nie będzie błyszczał wielkiemi talentami, odznaczać się przecież będzie zaokrągleniem i niejaką doskonałością całości. Kto chce się przekonać o zbawiennym wpływie wykształconej publiczności i krytyki niech spojrzy na prowincyonalne i wędrujące teatra. Tam to wszechwładnie panuje Moloch teatralny, bo tam z istoty rzeczy i położenia, publiczność i krytyka nie mają żadnego wpływu. Przechodząc do miast, w których publiczność więcej jest wykształcona, widzimy, że tam władza teatralnego Molocha słabnie, a nareszcie dopiero w wielkich stolicach cywilizacyi, Baal teatralny wszechwładnie panuje, i tam już wpływ zakulisowy staje się bezwładnym, tak przynajmniej, iż się go nie czuje podczas przedstawień. Rzeczywiście więc teatr i stopień jego doskonałości są barometrem wykształcenia publiczności; a to pewna, że miasto, które nie stać na rozumną publiczność teatralną, nie stać także na dobry teatr.

Nierównie łatwiej źle, niż dobrze wpłynąć teatrem na obyczaje, jest to jego najbardziej ujemną stroną, albowiem ludzie skłonniejsi są do tego co łatwe, niż do tego, co trudne. W starożytności władza czuwała baczniej nad teatrem, niż obecnie. Brak w naszych czasach należytego nadzoru i opieki nad nim. Są one potrzebne, aby obrał i wytrwał w zdrowym, duchowym i moralnym kierunku. W dzisiejszych warunkach teatru, które potrzebują naprawy, należy najprzód życzyć sobie, aby nie działał zgubnie na obyczaje i wyobrażenia, na przekonania religijne i czerstwość społeczeństwa.

Jeżeli jednak jakie utwory mogą wywrzeć zbawienny wpływ na warstwy rzemieślnicze, to ludowe, w dobrym napisane duchu.

Zajęcie wywołało na początku 1871 r. wznowienie w teatrze krakowskim bardzo starego utworu Maryi Joanny. Dziwne to zjawisko, że ten dramat tak ograny, tak znany, w którym próbowały sił swoich, wszystkie niemal pierwszorzędne artystki i wszystkie zarozumiałe mierności, zachował świeżość i budzi jeszcze na scenie zajęcie; nie ma on przecież żadnej wartości literackiej, ale ma to, co zawsze i wszędzie zapewnia powodzenie na scenie, doskonałą budowę. I pod tym względem powinniby nad nim zastanowić się, wszyscy nasi dramaturgowie, którzy z małemi wyjątkami składają zawsze dowody niesłychanego niedołęstwa w zawiązaniu i przeprowadzeniu działania dramatycznego; Marya Joanna posłużyć

im powinna za dowód, co może dobra budowa utworu: wyrosła ona niejako ze sceny i dlatego głęboko w nią zapuściła korzenie; nic jej też, nawet czas obalić nie zdołał; tymczasem najpiękniejsze myśli najszlachetniejsze uczucia, najpoetyczniesze poloty, nie uchwycone w właściwe kształty sceniczne, a przeznaczone na scenę, padają, na pierwszem przedstawieniu.

Inną zaletą Maryi Joanny Denneryego jest, że to prawdziwy dramat ludowy. Dramat ludowy jest ważną gałęzią teatru, skoro tylko przedstawia postacie ludowe, a nie wstrętne gminne namiętności, wtedy bowiem zbliża się najłatwiej i najbardziej do przyrody, zarazem swoją prostotą i prawdą wznosi się do estetycznego znaczenia; im mniej w nim ozdób, tem więcej w nim siły, tem dokładniej odzwierciadla istotę ludzką. Dlatego to takie dramata jak Marya Joanna w wysokim stopniu rozciekawiają i przywiązują niższe warstwy, których życie przedstawiają, wyciskają im łzy, wywołują huczne oklaski galeryi i parteru, zarazem pobudzają do myślenia wykształconą publiczność i z uwagą słuchane są przez loże. Wielka to, może największa zaleta utworu dramatycznego, ażeby w równym stopniu zajmował galeryę i loże, parter i fotele. Tego przywileju używają w najwyższym stopniu arcydzieła króla dramaturgów, Shakespeara.

DWIE KOMEDYE SHAKESPEARA.

Nie w tej lub owej scenie, nie w tem lub owem zawikłaniu, zdaniem mojem, należy szukać usprawiedliwienia tytułu, niezrównanej komedyi Shakespeara: Wiele hałasu o nic, ale raczej w jej ogólnym duchu, w tonie lekkim a poetycznym jej dyalogu, w atmosferze niezrównanej wesołości, która ją otacza i w olśniewającym dowcipie, którym promienieje. Jest w niej urok gwaru ptaków i najróżnorodniejszych stworzeń na wiosnę, w rozkwitającym lesie; który jest także hałasem o nic, a w którym przecież odzywa się nuta miłośna.

Są ludzie, którzy na wszystko zapatrują się poważnie, a na których nikt poważnie się nie zapatruje, którzy ani nie umieją żartować, ani żartów zrozumieć, którzy mniemają, że są pewne rzeczy i pewne uczucia, których wyrazić nie wolno bez napuszenia, bez pewnego nastroju, bez przesady lub czułostkowości, są to ludzie, o których ktoś słusznie powiedział, że nie umieją być zacnymi,

uczciwymi, lub wzniosłymi, nie będąc zarazem nudnymi, są to ludzie nieznośni, którzy nadają sobie wiele powagi o nic i męczą zawsze innych, często siebie samych o nic. Komedya Shakespeara, jest przeciwstawieniem tego usposobienia, jest uosobieniem prawdziwej wesołości i swobody ducha, żartu i dowcipu, uosobieniem tryskającej rozumem istoty ludzkiej i prawdziwych, nieudanych uczuć serca, i dlatego to, jest w niej wiele hałasu o nic, nie tego hałasu, który towarzyszy próżności światowej, lecz tego wesołego, nieraz bezmyślnego hałasu, lekkiego i swobodnego, wolnego od wszelkiej troski, który stanowi prawdziwy urok życia, życia dla życia, a nie dla chwalby lub zysku. A kiedy mówię, że Wiele hałasu o nic przedstawia nam tę dobrą i prawdziwie poetyczną stronę istoty ludzkiej, to mówię tylko o głównem działaniu i o głównych postaciach, o pełnej swobody, dowcipu, życia i uczucia Beatrice, o dzielnym Benedykcie, a do nich zaliczyć bym jeszcze mógł wykwintnego księcia Don Pedro. Obok nich bowiem, mistrz przedstawił także drugą, odwrotną stronę ludzką, przedstawił ten inny świat, trawiony próżnością, samolubstwem, zawiścią, chęcią zysku, hołdujący wszystkim małostkom i żyjący nie dla siebie ale dla nich, w którym widzimy takie postacie, jak próżnego i płytkiego Claudia, piękną lecz bezmyślną Hero, dworaka Leonato, mściwego Don Juana i zarozumiałego Dogberry.

Lecz co najgłębszego jest w owej lekkości, oto że właśnie tamten świat swobodny, wesoły,

żartujący i śmiejący się z wszystkiego, czuje prawdziwie i wzniośle, wówczas kiedy ten drugi, okazały, napuszony i dworski, jest w gruncie czczym, błahym, bez szczerych w sercu uczuć i bez polotu myśli.

Duchowa wartość osób naznacza im miejsce w tej komedyi. Hero, Claudio, stary a bogaty Leonato, Don Juan i Don Pedro, zepchnięci są na drugi odrys przez Beatrice i Benedykta, chociaż na pozór ważniejsze i wyższe zajmują stanowiska. Główne działanie, ale działanie psychologiczne więcej jak sceniczne, odbywa się między Beatricą i Benedyktem; Shakespeare umiał jednak nadać i tamtym innym postaciom znaczenie, tak że nikt nie jest zbytecznym a każdy jest potrzebnym i że na tle duchowo podrzędnych osób w komedyi, tem lepiej, tem piękniej, tem uroczej odrysowują się dwie główne.

Czy prawdziwe, czy głębokie uczucie, potrzebuje koniecznie, aby się na zewnątrz objawić, wielkich i pięknie brzmiących słów, westchnień, ponurych spojrzeń i gorących oświadczeń? Nie, i sto razy nie! One są podejrzane, one mogą chwilowo łudzić ale posądzić je zawsze wolno o przesadę, o udanie prawdziwego uczucia. Przeciwnie, jeżeli ci się zdarzy spostrzedz parę docinającą sobie, prowadzącą ze sobą uporczywą wojnę, jeżeli niby to unikają siebie, a przecież spotykają się zawsze z sobą, wyda ci się to także niezawodnie podejrzanem, ale podejrzywać ich będziesz o jakiś wzajemny a ukryty do siebie pociąg, zrozumiesz,

że w tych docinkach wibruje prawdziwe uczucie, a najczęściej dowiesz się w krótkim czasie, że ta wojująca para przemieniła się w małżeńską. Ile razy para młodych ludzi, zbyt się nienawidzi i im hałaśliwiej okazuje to sobie, tem pewniej wnosić możesz, że czuje coś do siebie, i że niebawem nienawiść przemieni się w inne zupełnie uczucie. A przypatrując się podobnym objawom u istot bliższych przyrody, czyż nie zdarzyło się nam zauważyć, że zwykłe kłótnie, sprzeczki, docinki między jakąś tam wiejską Beatricą a hożym parobczakiem Benedyktem, kończą się przyniesieniem przez Benedykta wódki do chałupy rodziców Beatrice i daniem na zapowiedzi. Ten wojenny kształt prawdziwej miłości, jest niejako ogólno ludzkim, i dlatego jak wszędzie tak i tu świeci niezrównanym blaskiem geniusz Shakespeara, że w romansie między Beatrice i Benedyktem, uchwycił ogólną cechę szczerej, gorącej miłości i zamknął w nim niejako dzieje serca ludzkiego.

Któż nie odgadnie w pierwszem zapytaniu Beatrice o Benedykta uczucia głębszego, któż nie zrozumie, że ten »Pan Gaduła« o którego się pyta, i z którego za chwilę nielitościwie szydzi, wielce ją obchodzi. Tak jest, szydzi natychmiast z niego, ale przedewszystkiem zapewnić się chciała, że jest przy życiu i dobrem zdrowiu. Niezrównany urok tego zawiązku tkwi w tem właśnie, że pod żartami i szyderstwami, tak Beatrice jak Benedykta, pulsuje coś silniejszego; zrazu zarodek tylko uczucia i pociąg do siebie dwóch szlachetnych i wy-

borowych istot, zarodek, który następnie rozwija się w najpiękniejszy kwiat miłości. Chcąc dobrze zrozumieć niezwykły a przecież tak pełen prawdy stosunek między Beatrice i Benedyktem, trzeba poznać ich charaktery, trzeba zaznajomić się z temi, pod każdym względem, bogato uposażonemi istotami. Wielkie jest podobieństwo między niemi. Beatrice, to istota gorąca pełna życia, krew pulsuje w niej żwawo i szybko, w mózgu dużo dowcipu, w sercu dużo uczucia, dużo szlachetnej dumy ale także nieco i miłości własnej, miłość własna i duma objawiają się u niej w ostrem szyderstwie, okraszonem niezwykłem dowcipem. Benedykt z małemi odcieniami, to słowo w słowo, to samo, tak, że gdyby Beatrice była mężczyzną, byłaby Benedyktem, a Benedykt gdyby był kobietą, byłby Beatrice. Te dwie podobne do siebie a bogate we wszystko co dobre i szlachetne istoty, spotykają się z sobą i oczywiście czują do siebie pociąg. Nie przyznają się do tego, bo wrodzony mają wstręt do owych wynurzeń i wywnętrzeń do których tak wielu jest skorych. Oni mają wstręt do wszystkiego co jest oklepanem, i takie wzajemne natychmiastowe oświadczenie przeciwne jest ich wewnętrznemu usposobieniu, przedewszystkiem raniłoby ich miłość własną, która nie małe wychyla rogi. Ten pociąg więc nie mógł przybrać innego kształtu, jak ten, w który obleka się zaraz w pierwszym akcie, a który Shakespeare nazywa wesołą wojną. Pierwsza rozmowa Beatrice z Benedyktem, jest najwyborniejszym wstępem do walki, której jedynym powodem miłość, z której ani ona, ani

on nie zdają sobie sprawy. Ta rozmowa, to wzór lekkiej, żwawej, nieco pieprznej zaczepno-odpornej wojny między dwoma dowcipnemi a niepospolitemi istotami. Beatrice i Benedykt z uroczą dobrodusznością wyznają przed sobą wzajemną antypatyę; dużo mówią o małżeństwie, raczej przeciw małżeństwu, za wiele, aby pojętny słuchacz uwierzył, że małżeństwo rzeczywiście im jest wstrętnem. Ileż to razy spotyka się w życiu podobnych Benedyktów, którzy bardzo dowcipnie wygadują na stan małżeński, przysięgają że się nigdy nie ożenią, a pierwej niż inni przysięgają u ołtarza wiarę małżeńską jakiej Beatrice! Stokroć szczęśliwi, jeśli znajdą Beatrice, bo im trudniejszymi okazywali się w słowach, tem zwykle mniej wybrednymi są w wyborze. Skoro słyszysz zbyt częste i hałaśliwe szydzenie mężczyzny z małżeństwa, możesz być pewnym, że jest tam Beatrice!

Co najzabawniejszego w stosunku Beatrice z Benedyktem, oto że kształt, jaki przybrał ten ich wspólny pociąg, że ta ciągła wojna i ta nienawiść z miłości, utwierdza jedno i drugie wbrew rzeczywistości, nawet oczywistości, w mniemaniu o wspólnej nieprzyjaźni. Tak się zaciekli w walce, tak zadowcipkowali, że Beatrice przekonana jest — nie zastanawiając się nad tem — iż Benedykt jej nie cierpi, a Benedykt mniema na dobre, że jest przez nią znienawidzony. Ztąd z obu stron, wprowadzanie w grę, zgubnej miłości własnej. To poczucie, które zarazem jest psychologicznym powodem zawiązku, dochodzi do szczytu w niezrównanej sce-

nie balu maskowego. Benedykt zamaskowany rozmawia z Beatrice, a nie szczędząc jaskrawych farb, opowiada co niby o niej mówią.

Beatrice. Któż ci to masko powiedział?

Benedykt. Daruj pani, ale nie powiem.

Beatrice. Tak więc, jestem wzgardliwą, łatam mój dowcip »stu wesołemi powieściami«! To pan Benedykt powiedział!

Oczywiście! Któż mógł tak surowo cenzurować Beatrice! jeżeli nie srodze nienawidzący ją Benedykt!? Na kogóż innego szczególniej mogło paść podejrzenie Beatrice? Co w sercu to na ustach; w tym wykrzykniku Beatrice się zdradziła. Na to pyta się Benedykt: Co to za jeden? A na te słowa sypią się z ust Beatrice, która wie doskonale, że rozmawia z Benedyktem, nielitościwe szyderstwa i dowcipy o owym kawalerze.

Beatrice, tem jest dowcipniejszą, tem złośliwszą, że przemawia przez nią coś innego, jak sama ochota dowcipkowania. Piszący, wiedzą najlepiej zkąd pochodzi natchnienie; nie opuszcza ono ich wtedy tylko, jeżeli to co piszą, obchodzi ich w ten lub ów sposób zblizka, jeżeli pod tem co piszą ukrywa się jakaś nienawiść lub jakaś miłość. Ztąd także w tej rozmowie, niezrównany polot Beatrice; dlatego żarty i szyderstwa lecą z jej ust, wedle wyrażenia Benedykta, jak sztylety. Scena więc ta, jeszcze silniej utwierdza naszą parę, szczególniej Benedykta, bo Beatrice oświeca chwilami przeczucie kobiece, w mniemaniu, o wzajemnej do siebie nienawiści. Miłość własna poniosła z obu stron

bolesną ranę. Publiczność czuje doskonale, że pod tem wszystkiem, ukrywa się coś zupełnie innego, czuję, że ta para tak zajadle walcząca z sobą, bliższa jest siebie jak wiele innych, które oświadczają sobie wzajemną miłość. Ale cóż z tego! Widzi ona przytem, że do porozumienia przyjść nie może, że każde spotkanie się Beatrice z Benedyktem, oddala ich jeszcze bardziej od siebie, publiczność radaby tu wystąpić w roli swata, i położyć koniec nieporozumieniu. Darmo! duma i miłość własna, nie dozwolą nigdy Beatrice i Benedyktowi wyznać, że to wszystko, co między niemi zaszło i co sobie mówią, jest wiele hałasu o nic, raczej, o coś bardzo ważnego, bo o miłość, którą bezwiednie, czują dla siebie, lecz której wyznać nie chcą i nie mogą. Po scenie balowej to zwątpienie, w pomyślne rozwiązanie, musi w każdym widzu wzrosnąć, pomimo tego iż czuje, że jeżeli Benedykt ucieka przed Beatrice, to jedynie dla tego, aby zwrócić jej uwagę na siebie, a że jeżeli Beatrice dowiedziawszy się o małżeństwie Hero, tak cierpko i szyderczo o niem się wyraża, to dla tego, że ją to drażni, iż ona daleką jest od podobnego połączenia się z Benedyktem. W tem właśnie, jest wielkie psychologiczne znaczenie powodu, nieco wyższego, od mechanicznych zawikłań, tegoczesnej komedyi, w tem, że tak powiem dramatyczność położenia.

Gdzie się tu znajdzie, rada, lekarstwo i rozwiązanie? W znajomości serca ludzkiego. Znający świat i ludzi, wykwintny książę Don Pedro wie

dobrze, co stoi na przeszkodzie połączeniu się Beatrice z Benedyktem, a jako człowiek obdarzony dobrym smakiem, nad uroczystości i bale wyprawiane przez Leonata, przenosi ucztę psychologiczną, i obmyśla środki usunięcia tego, co stoi jako zapora między Beatrice i Benedyktem. Dowcipny książę nie waha się ani chwili, wie czego trzeba, aby pokonać nieprzyjaciela, i maczugą ustrojoną w róże, uderza w smoka miłości własnej. Tu następują dwie sceny ogrodowe, podczas których za staraniem księcia, Benedykt i Beatrice dowiadują się, że są rozkochani w sobie. Nie można było celniej trafić, jak to uczynił książe. Benedykt dowiedziawszy się o szalonej dla niego miłości Beatrice, ani na chwilę już nie wątpi o swojem dla niej gorącem uczuciu, nietylko rozkochuje się w niej na dobre, ale co ważniejsza, wyznaje to sam przed sobą, bo tu już w spółce działają, miłość i miłość własna, więc miłość dojrzała, doskonała, w całej pełni swej siły. Beatrice dowiedziawszy się w podobny sposób z ust Hero o miłości Benedykta, przechodzi przez to samo przeobrażenie. Jednak geniusz Shakespeara zachował tu, subtelny, nader subtelny odcień między istotą męzką a kobiecą. Benedykt przedewszystkiem, ani na chwilę nie wątpi że tak jest, że Beatrice szalenie w nim rozkochana, próżność to utwierdza go w tem szczęśliwem mniemaniu, a ta sama próżność, zwraca w takiej chwili jego uwagę na żarty, szyderstwa, drwinki, które go nieochybnie, czekają ze strony przyjaciół. Beatrice, ta nie ro-

zumuje, ona tylko czuje, czuje namiętnie, przypomina sobie co dawno już szeptał jej do ucha spryt kobiecy i wypowiada to w tych wierszach lśniących kolorami tęczy:

Jaki żar w uchu? To rzecz niepojęta.
A więc mnie wzgarda i dowcip mój gubi?
Odstąp przekoro! Precz dumo zawzięta!
Odtąd się wami, myśl ma nie pochlubi,
Ty Benedykcie, kochaj tylko stale,
A ja to dzikie serce uspokoję,
Do rąk przywiodę, i sama utrwalę
Węzeł, co wiecznie złączy nas oboje.
Żeś godzien tego, tak szepcą kryjomo
Mnie to bez wieści dawno już wiadomo.

Odcień ten między Benedyktem a Beatrice, jest pierwszorzędnej piękności. Do tej chwili para nasza kochała się bezwiednie, bo duma i miłość własna zaślepiały co do prawdziwego stanu serc. Teraz przyszła do samopoznania prawdy, ale trzeba jeszcze, żeby tę prawdę wyznała wzajemnie. W tem trudność, na to nie poradzi już dowcipny książę, trzeba czekać biegu wypadków, trzeba czekać na coś, coby resztki dumy i miłości własnej, skruszyło i zniweczyło.

W scenie ogrodowej, w której ukryta Beatrice dowiaduje się z rozmowy Hero z Urszulą o wielkiej dla niej miłości Benedykta, Hero mówi nieznaczące na pozór słowa:

Przytem naprawdę ułożę na siostrę
Niewinną potwarz, tak aby ją plamką
Jaką narzucić. Nikt nie pojmie jako
Złe słówko, łatwo zatruwa w nas miłość.

Biedna Hero! mówi to żartem, a nie wie, że w tej samej chwili, wisi nad nią burza, prawdziwej, zręcznie uknutej potwarzy, która w zbyt smutny sposób stwierdzi prawdę jej słów,

Jednocześnie bowiem z pełnym prawdy i uczucia, z istotnym romansem między Beatrice a Benedyktem, odbywa się konwencyonalne staranie się Claudia o rękę Hero. Tam dzień ślubu już naznaczony przez Leonata, tu jeszcze wszystko wątpliwe, bo tu rozstrzyga jedynie usposobienie i wola zakochanych. To przeciwstawienie nie jest nigdzie wyraźnie orzeczone przecież jest namacalnem. Między Beatrice a Benedyktem grają prawdziwe uczucia, między Hero i Claudio względy światowe. Claudio chcąc się oświadczyć o Hero, pyta się przedewszystkiem Don Pedra: »Czy Hero jest jedyną dziedziczką Leonata?« A Hero pierwowzór bogatej, wychuchanej jedynaczki, w skutku pomyłki, mniema przez chwilę, że się o nią starać będzie sam książę i mile się jej to uśmiecha, lecz gdy wywiedzioną jest z błędu, bez wahania i natychmiast oddaje rękę Claudiowi, a nie mogąc iść za księcia, idzie za ulubieńca księcia, za pięknego, świetnego i odznaczonego przez Don Pedra, Claudia! Jedną z niepospolitych piękności tej komedyi, jest właśnie to przeciwstawienie, na które zwracam uwagę, charakterów Beatrice i Hero, Benedykta i Claudia, przeciwstawienie prawdziwego uczucia, nastrojeniu się na uczucie, przeciwstawienie małżeństwa ze skłonności małżeństwu dla korzyści. Ztąd także pochodzi, jak już to wyżej po-

wiedziałem kształt zewnętrzny romansu, między jedną a drugą parą. Z jednej strony napuszoność, nie wolna oczywiście od pięknie brzmiących słów, przygotowane oświadczenia uczuć, z drugiej żywa gra uczuć bez pięknie brzmiących i napuszonych słów pełna swobody, wesołości, dowcipu, czasem nawet komiczna. Wesołość i komizm, bowiem nie są to sztuczne czynniki, ale nieodłączne od niespaczonej istoty ludzkiej, dla tego najczęściej mają cechę prawdy. Tam gdzie nie ma udania, tam jest wesołość bo tam jest swoboda. Beatrice i Benedykt nie udają, nie grają między sobą wojny, lecz ich uczucia swobodnie ten przybrały kształt i dlatego tak są oni wesołemi i dowcipnemi. Między Hero i Claudio, pomimo gorących oświadczeń, panuje sztywność. Rozwinięcie się i rozwiązanie romansu między Beatrice i Benedyktem, zawisło tylko od ich wewnętrznego usposobienia, od duchowych czynników. Przeciwnie, związek Claudia z Hero, zawisł od tysiąca względów światowych. Leonato nie waha się oddać Claudiowi Hero, dlatego, iż tego żąda ks. Don Pedro. Inna potężniejsza władczyni zbliża do siebie Beatrice i Benedykta, miłość! Odcienia te, są doskonale zachowane w tych czterech postaciach. O ile Beatrice i Benedykt są pierwowzorami samoistnemi, swobodnemi, uroczemi, o tyle Hero i Claudio są postaciami konwencyonalnemi, o ile tamte są niezwykłe i obfite w niespodzianki, o tyle drugie są symetrycznie ociosane. To też podczas gdy między Beatrice i Benedyktem odgrywa się zawikłanie

uczuć i nic zewnętrznego nie tamuje jego biegu i rozwoju; pomiędzy Hero i Claudiem zachodzi zdarzenie, wypadek, nie pochodzący z ich wewnętrznego usposobienia, lecz z zewnętrznych okoliczności.

Shakspear umieścił w tej komedyi postać niepospolicie naszkicowaną, Don Juana, brata z lewej ręki ks. Don Pedro. Jest to pierwowzór człowieka mającego żal do Opatrzności, a mszczącego się na ludziach. Przeciwnie od dzisiejszych komedyopisarzy francuskich, którzy z bastardów robią bohaterów i poetyzują ich, Shakspear tym zdrowym rozsądkiem, który się w nim tak zgododźwięcznie łączy z najświetniejszym geniuszem poetycznym, zrozumiał i uwydatnił, że pochodzenie nieprawe, jest już często zarodkiem złych skłonności, bo w kolebce znajduje człowiek powody żalu do jednych, zazdrości do drugich, które zbyt skłonne są przemienić się w uczucie ogólnego niezadowolenia i poczucie wypaczonego w świecie stanowiska. Pomimo łaskawości dla niego Don Pedra, pomimo korzystnej z nim zgody i ujmującego obejścia się brata, Don Juan jest bardzo niezadowolony, zawsze zażółcony, zawsze mu się zdaje, że jest pokrzywdzony, poniżony, niedostatecznie ceniony, zapoznany! Staje on przed naszemi oczami jako najwyborniejszy pierwowzór człowieka niezadowolonego, malkontenta! Jako pierwowzór, który uderzająco przypomina wszystkich bękartów społecznych, umysłowych, pieniężnych i politycznych. Wszystko się złożyło na to, aby utworzyć z Don

Juana bardzo niemiłą osobistość. Doszedł do tego, że uprawia nienawiść dla nienawiści, zemstę dla zemsty. Nienawidzi wszystko i wszystkich; oczywiście najsilniej brata, któregoby może miejsce zajmował, gdyby nie niesprawiedliwość, wyrządzona mu już przy urodzeniu; po bracie nienawidzi najwięcej tych, których tamten kocha.

Bez głębszej więc nawet przyczyny, dla przyjemności zrobienia czegoś złego i nieprzyjemnego, chce przeszkodzić małżeństwu Claudia z Hero. Zazdrość, zawiść, niezadowolenie ze stanowiska w świecie, to niebezpieczni i zdradni doradcy; kiedy się słucha ich podszeptów, wnet nie wybiera się w środkach, czy to idzie o związek Claudia z Hero, czy o ważniejsze sprawy, czy o prywatę czy o sprawę publiczną, czy o obalenie rządu, do którego się nie należy, czy nawet o przewodnictwo w stronnictwie. Jest więc w Don Juanie coś Mefista, ale Mefista małostkowego. O środki nie pyta się Don Juan, łączy się z wyrzutkami społeczeństwa, byle zadowolić swą zawiść, łączy się z takim Konradem, z takim Borrachio, jak łączą się nieraz ludzie nawet niepospolici z tymi, którymi pogardzają, byle zadość uczynić namiętności i żądzy. Trójka ta, która przypomina niejeden klub polityczny, knuje spisek, oczywiście spiskuje. Rzecz godna podziwienia, że zawiść od niepamiętnych czasów to działanie przenosi nad inne! A co jeszcze godniejszego uwagi, że zawiść chwyta się przedewszystkiem potwarzy,

że tacy ludzie jak Don Juan, do niej przedewszystkiem się uciekają. Don Juan więc wraz z Konradem i Borrachio wymyślają najohydniejszą, może nawet nieprawdopodobną, przecież tak dobrze uknutą potwarz na Hero, że połączenie się z nią Claudia, staje się niemożliwem. Hero przed ślubem już mu jest niewierną, przekonano go o tem naocznie, przebierając w jej suknię Małgorzatę. Nic dziwnego, że człowiek płytki, lekki i próżny jak Claudio, uwierzył. Dotknięty w tych właśnie uczuciach, które w nim najsilniej grają, staje się gwałtownym nawet grubiańskim, on kawaler z wyższego świata i wykwintny panicz. Jak to z życia wzięte, jak prawdziwe! Zamiast cofnąć się z godnością, jakby to niezawodnie w podobnym wypadku uczynił Benedykt, przygotowuje spotkanie pełne anfazy i krasomówstwa.

W chwili przystąpienia do ołtarza odpycha Hero, oskarża ją publicznie i znieważa na podstawie uknutej przez Don Juana potwarzy. Scena ta sztuczna, ale sztuczna z powodu sztucznych uczuć, które w niej grają, a które są logicznym wynikiem charakteru Claudia, jest przecież teatralnie silną, olśniewającą. Boleść Hero, która, znowu nie zasłużyła na tak okropną karę, łzy Beatrice, rozpacz, pomięszanie wszystkich, ogólne przerażenie! W tej bolesnej chwili, kiedy zdaje się, że rozum ludzki i zwykłe ludzkie sposoby nic poradzić nie mogą; występuje ze swem posłannictwem, z radą, pomocą i pociechą, religia, wznosząca się po nad małostkami ludzkiemi a zna-

jąca je gruntownie, religia, której konieczność i potrzebę, właśnie w takich chwilach rozpaczy i zwątpienia, czujemy, uznajemy i zbyt szczęśliwi jesteśmy uznać! Obecny tam kapłan, który miał dać ślub, milczał przez cały czas, dopiero gdy już nie ma wyjścia z tego opłakanego położenia, zabiera głos i odzywa się temi tak pełnemi namaszczenia zarazem balsamowemi słowami.

Teraz posłuchajcie:

Dotąd jedynie zatrzymałem słowo.
By wolnie w biegu zaszłego wypadku,
Wybadać Pannę. Dostrzegłem w tej twarzy
Jak się tysiące jawiło rumieńców,
Podobnych gońcom, za niemi w lot tysiąc
Niewinnych sronów, jak aniołów w bieli,
Spieszyło otrzeć jej płaczące lica
Z ócz tryskał ogień, jakby nim pragnęła
Zniszczyć na popiół błędne oskarżenie,
Którem książęta, chcieli w niej przewrócić
Dziewiczą wiarę. Ogłoście mnie głupcem,
Niezawierzajcie memu doświadczeniu
Niech niema wiary, wiek mój, powołanie,
Szanowna godność, świątobliwy urząd,
Jeżeli ta miła panna najniewinniej
Nie jest ofiarą złośliwego błędu.

Następnie daje tę radę tak zdrową, tak prawdziwą, aby ogłosić że Hero umarła.

Bo zwykle bywa, że coraz już dzierżem
Dopóki służy, nie zwykliśmy cenić
Wedle wartości. Aż po jego stracie
Cena nam wzrasta, częstokroć nad miarę
Tak też i Claudio i t. d. i t d..

Dla spotwarzonej Hero, dla nieszczęśliwej rodziny, ta rada, to życie, to nadzieja, to balsam, idą więc za nią, a kapłan w następujących słowach do Hero, całą swoją myśl wyraża;

Pójdź umrzej pani odżyjesz szczęśliwa
Na ślub gdy, czysta będziesz i cnotliwa.

»Łotrowski« spisek Don Juana wykrywa się, straż nocna podsłuchała Borrachia jak przed Konradem opowiadał udane przez Małgorzatę wiarołomstwo Hero. Rzecz cała, mogłaby się natychmiast wyjaśnić, zawiązek rozwiązać i komedya skończyć, gdyby nie pedanterya, niedołęztwo i upór władz miejskich. Ileżby to rzeczy u nas załatwiono, gdyby nie biurokracya!? Gdyby nie nasi Dogberry i Wergezy, ociężali powagą, niedołężni, nieporadni, przecież wielce z siebie zadowoleni! Gdyby przestrzeżono natychmiast Leonata, gdyby zawiadomiono w tej chwili Don Pedra o odkryciu spisku, Hero niebyłaby znieważoną przez Claudia i rzecz całaby się wyjaśniła; tak chcieli postąpić prości strażnicy nocni, ale sędzia Dogberry innego był zdania, bo najprzód trzeba złoczyńców »zaprowadzić do kozy — primo — jutro zawiadomimy pisarza — secundo — pojutrze spiszem z niemi *protoculum* — tertio — pojutrze pójdziemy z *protoculum* do księcia — quarto... A teraz marsz ani słowa«. Nadaremnie strażnicy zwracają uwagę czcigodnego sędziego, że ta rzecz nie cierpi zwłoki. »Cicho wy tego nie rozumiecie, bo nie wiecie jeszcze co to urzędowa forma, i nie

umiecie po łacinie. Jest napisano: *Pereat mundus, fiat justicia*, co znaczy: Dogberry jest starszy w urzędzie, więc ma słuszność — i co znaczy także, że bez *protoculum*, pisarza i kozy, sprawiedliwość wymierzoną być nie może«. Tak więc niech co chce się dzieje, ale urzędowa forma, przedewszystkiem. Dogberry to jeden z tych wybornych pierwowzorów mieszczańskich, jakie tylko Shakespear umiał stwarzać, nakreślony z siłą Rubensa misternym pędzlem Rembrandta; pierwowzór głupoty, zarozumiałości i rozmiłowania się w sobie samym, zarazem przykład tej choroby biurokratyzmu, na którą zwykle chorują wszystkie władze autonomiczne. Radbym, aby Dogberremu nieoszacowanemu, niezrównanemu sędziemu przypatrzyli się dobrze członkowie Wydziałów krajowych i powiatowych, radcy miejscy i wszystkie urzędujące władze, bo przekonałyby się, do czego doprowadza biurokratyzm, opieszałość, zarozumiałość i pewność siebie i że one a nie samorząd, są powodem przykrego stanu rzeczy, w skutku którego wszyscy cierpią, jak cierpiała rodzina Leonata w skutku uporu i zarozumiałości Dogberrego. Do naprawy więc obyczaju publicznego, chciałem powiedzieć do przyszłego aktu odłożyć trzeba wyjaśnienie nieszczęsnej pomyłki, w skutku której Hero uchodzi za umarłą — bo tak chciał Dogberry!

Tymczasem wróćmy do głównej treści komedyi, do romansu między Beatrice i Benedyktem. Przykra, bolesna scena odrzucenia przez

Claudia ręki Hero i znieważenia jej, rozwiązuje ten romans, pod jej wpływem topnieją dwie szlachetne istoty, Beatrice i Benedykt wyzuwają się z dumy, z miłości własnej i Benedykt, zalanej łzami Beatrice, wyznaje po prostu, jak osiemnastoletni młodzieniec swoją gorącą miłość, Beatrice wśród łkań i płaczu, zdradza się ze swoją do Benedykta skłonnością. Odbywa się to w kilku słowach rzewnych, oni nie potrzebują do tego górnolotnych wyrazów. Jak to proste a piękne zarazem, jak odpowiednie usposobieniu i treści tych dwóch kochanków. Skoro nie ma miejsca na żart, i dowcipy, naga prawda wychodzi na wierzch i pączek miłości rozwija się w najpiękniejszy kwiat. Ale bądź co bądź Beatrice jest kobietą, ona pewna, że Hero niewinną, ona obrażoną jest w godności kobiecej postępowaniem Claudia z krewną; żąda więc natychmiast, porywczo, gwałtownie, aby Benedykt pomścił krzywdę wyrządzoną Hero. Być może, że w tej porywczości, że w tej żądzy szlachetnej zemsty, tak odpowiednej usposobieniu kobiecemu jest także chęć wypróbowania kochanka. Benedykt znajduje się naraz w trudnem często w życiu powtarzającem się położeniu, znajduje się między przyjaźnią a miłością, waha się, walczy z sobą, ale oczywiście w końcu miłość i kobieta zwyciężają i idzie wyzwać Claudia. Tymczasem pomimo protokółów i niezliczonych formalności nieocenionego Dogberry, przypadkiem książę, Claudio i Leonato dowiadują się o prawdzie. Hero jest uniewiniona, oczyszczona, jak to

przewidział ksiądz, wszystko się wyjaśnia, i po małej próbie, na którą, Leonato wystawia Claudia, ten żeni się z Hero. I dlaczego nie? Dlaczego Hero nie ma iść za Claudia, pomimo wyrządzonej jej zniewagi, skoro to jest małżeństwo z przyzwoitości. Jaka w tym szczególe znajomość świata i zwykłego biegu rzeczy ludzkich! Podczas gdy między Claudio a Hero ponawiają się pięknie brzmiące, czułostkowe, przesadne oświadczenia, jednocześnie sonety wykradzione Beatrice i Benedyktowi, bo nawet i oni w szale miłości uciekli się do wierszy, przekonywują ich samych wobec wszystkich, że się kochają. Zmuszeni więc są nareszcie publicznie to wyznać, ale przecież czynią to po swojemu, przekornie, żartobliwie, dowcipnie, a każdy czuje, że te żarty i ta wesołość dają na przyszłość nierównie większą rękojmię szczęścia, jak zapewnienia, które zamieniają między sobą Hero i Claudio.

Tak się kończy ta niezrównana komedya, której główne piękności starałem się podnieść, lecz której wszystkich niezliczonych subtelności nie zdołałem wykazać. Główną jej pięknością, jest ciągłe działanie, psychologiczne; to co się dzieje w sercach i duszy osób występujących, nie zaś sceniczne zawikłania, stanowi jej prawdziwą, tak uroczą treść. Ile w niej ruchu, życia, polotu, dowcipu samorodnego i samodzielnego, ile naprzemian głębokich myśli i komicznych zawikłań powszechnie wiadomo, a opisać się nie da. Jedna tylko, zdaniem mojem, wyrównywa jej pod tym

względem komedya, oto Wesele Figara; a obydwie razem, Wiele hałasu o nic jako komedya miłosna Wesele Figara jako komedya polityczna i ze społecznym zamiarem są *alfą* i *omegą* sztuki, i sceniczności, są dwoma niezrównanemi arcydziełami, które wszystkie inne nowożytne komedye, mniej lub więcej szczęśliwie naśladują, lecz którym żadna nie sprosta. Wiele hałasu o nic i Wesele Figara dały życie nie jednej, ale niezliczonej liczbie, niemal wszystkim wyższym nowożytnym komedyom. I w naszych ślicznych Ślubach Panieńskich, mógłbym się dopatrzeć, pokrewieństwa z komedyą Shakespeara. Musset ten niezaprzeczenie bogaty w pomysły poeta, zapożyczał się u niej, nawet żywcem usiłował ją zamknąć nie zbyt szczęśliwie, w jednoaktowym utworze L'âne et le ruisseau. Nic dziwnego, bo Shakespear, w Wiele hałasu o nic, uchwycił ogólno-ludzkie rysy, szlachetnej, prawdziwej miłości, a każdy, kto napisze prawdziwą miłosną komedyę, musi się tam zapożyczyć z wiedzą tego co robi, lub bezwiednie; musi być nieco naśladowcą, lub uchodzić za naśladowcę.

Widziałem ten utwór, grany po raz pierwszy na scenie krakowskiej i wtedy zwątpiłem o możności wprowadzenia komedyi Shakespeara, niemal jeszcze trudniejszych do przedstawienia od jego tragedyj, na polską scenę. Zwątpiłem dla tego właśnie, że występywali w niej artyści niezwykłej miary oraz wielce zdolni, Modrzejewska i Hoffmann, dalej Rapacki, Benda, Ładnowski, Henig,

a że pomimo tego, na każdym niemal miejscu, było niezrozumienie charakterów i piękności utworu, tak że przedstawienie wydało mi się dziwolągiem. Prawda, że przyczyniło się do tego znacznie wówczas, nieznośne tłómaczenie, i zły układ sceniczny. Późniejszy przekład i późniejszy układ sceniczny, nie równie były lepsze. Przyznać przecież trzeba, że od owego czasu wznowione przedstawienie na scenie krakowskiej w listopadzie 1872 roku, Wiele hałasu o nic, znaczne i znaczące zrobiło było postępy, świadczące o znamienitem wydoskonaleniu, ale głównie w dwóch głównych rolach.

Hoffmann, zrozumiała teraz, że Beatrice jest jednym z najpiękniejszych tworów kobiecych Shakespeara i najsubtelniejszych, zrozumiała, że im zaciętsza jest wojna między Beatrice a Benedyktem, tem w kształtach powinna być wykwintniejszą i lżejszą, zrozumiała także, co jeszcze ważniejsza — że pod tą wesołą wojną, ukrywa się głębsze uczucie. Lotność, wesołość, lekkość dowcipu i urocze zacięcie Beatrice, zostały wybornie oddane, i artystka uchwyciła właściwy sposób lekkiej, żartobliwej, zaczepno-odpornej rozmowy a pod tym względem przypomniała jednę z najlepszych swoich ról, Klarę w Ślubach Panieńskich, aczkolwiek konieczny, między temi dwoma postaciami odcień, zachowanym został. Sceny, w których uczucie już szczerze się wyjawia, były dobrze i ładnie grane; ostatnia z sonetami doskonale i obrazowo.

Benda był prawdziwym Benedyktem. Dlaczego niektórzy artyści, mniemają, że Benedykt ma być rubasznym? Nie wiem. Benedykt jest żywy, wesoły, żartobliwy, rycerski, jest żołnierzem, ale nigdy rubasznym; przeciwnie, to człowiek niepospolity, który równie dobrze, umie bić się na wojnie i prowadzić wesołą wojnę z kobietą; świetny sofista w rozmowie, dowcipnie szydzi z kobiet i miłości, co ważniejsza, z siebie samego i w końcu umie kochać jak Romeo. Benda doskonale przedstawił ten pierwowzór, jak ja go pojmuję, był dowcipnym, wesołym, komicznym zabawnie a nie pospolicie. Bardzo dobrze słuchał w ogrodzie. Trzeba było jeszcze więcej polotu i nieco więcej płynności w wymowie. Ale przedewszystkiem trzeba było więcej, nierównie więcej ciepła przy oświadczeniu w czwartym akcie. Im dłużej tłumione były uczucia, tem gwałtowniej, tem silniej wybuchnąć powinny.

Obok Hoffmann i Bendy postawić mogę tylko Zamojskiego i to w pewnem oddaleniu, już z powodu gatunku roli Dogberrego. Doskonała maska, komizm wyśmienity! Cała postać *notabla z city*, a przy tem, nieocenione wewnętrzne zadowolenie z siebie samego, z swej głupoty, z swego urzędu i z swego w świecie stanowiska oddane zostały znakomicie i streszczały się wybornie w powtarzanem bez przesady: »Nie zapomnijcie, żem osioł«.

O innych grających osobach nic nie powiem, bo to, co bym powiedzieć mógł, nie dałoby się

przykroić do tego, co napisałem o komedyi Shakespeara i o grze Beatrice i Benedykta. Rzecz szła dość gładko, ale niestety w takiem arcydziele nawet kilka słów powiedzianych nieskładnie przez niepocieszonego Konrada do Don Juana, psują wrażenie, raczej robią takie wrażenie, jak gdyby wśród najpiękniejszej pogody, spadła ci na głowę nieczystość.

Druga komedya Shakespeara Poskromienie złośnicy, którą wystawiłem w tym samym roku na krakowskiej scenie, jest niezawodnie niższą od Wiele hałasu o nic i że użyję tu shakespearowskiego wyrażenia »tak coś jak ostatni grudnia od pierwszego maja«, niższą bo psychologicznie nie jest ani tak głęboką ani tak subtelną, jak tamta. Jest to także dyament, ale już nie tak czystej wody, jak Wiele hałasu o nic. Możnaby nawet na dyamencie dopatrzeć się gdzie niegdzie skaz. Mieści ona w sobie przecież wielką prawdę, że tak powiem domową, jest receptą na szczęście małżeńskie. Silna wola, nieugięty gdzie potrzeba charakter mężczyzny, oto jedyne prawdziwe, rzeczywiste rękojmie pomyślności w rodzinie, oto konieczna wyższość mężczyzny, bez której kobieta puszczona samopas, wchodzi na błędne tory i rozmija się z swem pięknem powołaniem. Ta siła, ta stanowczość u mężczyzny są nietylko cnotą względem siebie samego, ale są jego obowiązkiem względem kobiety, są niejako miłosierdziem względem niej; bez tej podpory słaba istota nie podoła

zadaniu i wyrośnie zbyt często na dziwoląga, mogąc się o nią oprzeć, tem lepiej wypełnić zdoła swoje szlachetne w świecie posłannictwo. Dlatego chciałbym, aby tej komedyi przypatrywali się z uwagą, raczej małżonkowie pod pantoflem, jak złośnice. Przekonaliby się co może stanowczość i hart nawet wobec najgorszej i najbardziej znarowionej kobiety, cóż dopiero wobec lepszych od Katarzyny, która, pochlebiam sobie, jest wyjątkiem, i jakby uosobieniem przez Shakespeare wszystkich narowów i złych skłonności kobiecych, gdy nie góruje nad niemi żadna wyższa, mądra wola, a wychowanie domowe, pobłażanie zbyteczne, lub źle zrozumiana miłość rodzicielska, rozwijają je. Z drugiej strony zrozumieliby, do jakich niemiłych, pospolito płaskich zawikłań doprowadza przemiana ról, mężczyzny na kobietę, kobiety na mężczyznę. Shakespear, który był głębokim filozofem i czerstwym moralistą, nadał w Poskromieniu złośnicy mężczyźnie przynależne mu w społeczeństwie miejsce, dowiódł, że mężczyzna powinien być panem, że to nie tyrania, ale przyrodzone nietylko prawo ale obowiązek. Poskromienie złośnicy jest wyborną odpowiedzią na wszystkie nauki, odczyty i spory o wyzwoleniu kobiet. Katarzyna bowiem, jest, przyznaję to, wyjątkiem, ale Shakespear nagromadził w niej te pociągi, te skłonności wspólne wszystkim kobietom, które przemienić muszą niewiastę w złośnicę, lub potworka, jeżeli w mężczyźnie, w jego silnej woli i charakterze nie znajdzie na nie lekarstwa. Cóż

to by się stało z taką Katarzyną, gdyby jej nie poskromił Petruchio, lecz wzięła pod swoją opiekę pierwsza lepsza apostołka wyzwolenia!? Byłaby ona niezawodnie chodzącem piekłem, kiedy przeciwnie pod silną ręką Werończyka przemienia się we wcale miłą i powabną istotę, która wyborne daje innym kobietom rady i ma do nich tę przemowę, nierównie rozsądniejszą, jak wszystkie odczyty o męskiem powołaniu kobiet.

Pfe! Pfe! rozpogódź to zmarszczone czoło,
Przestań z tych oczu ciskać gniewne strzały
Raniące twego króla, władcę, pana.
Gniew warzy piękność, jako mróz rośliny
Rozwiewa sławę jak uragan kwiatki
I nigdy nie jest słuszny ani miły —
Kobieta w gniewie jest jak mętne źródło,
Nieczyste, błotne, wstrętne, nieprzyjemne,
A gdy jest takie, nawet człek spragniony
Z odrazą tylko szuka w niem ochłody.
Twój mąż jest panem twym i opiekunem,
Twem światłem, głową, księciem. On dla ciebie.
Dla twego dobra, ciało swe skazuje
Na twardą pracę, bezustanne trudy,
Przebywa noce w burzy i dnie w chłodzie
Gdyś ty bezpieczna i spokojna w domu,
A zato w zamian, jakiejż chce nagrody?
Miłości, miłych spojrzeń, posłuszeństwa.
Mała to płaca, gdy dług taki wielki!
Tę wierność, jaką wasal winien księciu,
Winną jest żona małżonkowi swemu;
A gdy jest gniewną, przykrą i upartą
I nie posłuszną zawsze jego woli
Czemże jest wtedy, jeźli nie zdrajczynią
I buntownicą przeciw swemu władcy?
Jakże się wstydzę za kobiety, które

Chcą wojny, gdy o pokój błagać winny,
Że chcą panować, rządzić, woli użyć,
Gdy winny tylko kochać, milczeć, służyć.
Tak delikatne pocóż nasze ciało,
Takie bezsilne, na trudy nużące?
Oto dla tego, aby w niem mieszkało
Serce łagodne, tkliwe, kochające!
Więc, mi wierzajcie, wy istoty słabe,
Bom i ja taką była, jak jesteście,
I często słowo odpierałam słowem,
I za gniew, gniewem odpłacałam zwykle
Dziś wiem, że nasze groty są słomiane,
Wiem żeśmy słabe jako małe dzieci
Choć blask fałszywej potęgi z nas świeci,
Więc stłummy wszystkie uporu pochopy,
Gdy mąż chce, kładźmy dłoń pod jego stopy,
Gdyby mój kazał spełnię com mówiła
W znak posłuszeństwa, wnetbym to zrobiła.

Ktoś zauważył, że oklaski, które przerywały te słowa Katarzyny, pochodziły tylko od mężczyzn, ale były gorące, głośne bo szczere!

Ustępy licznych zalotników starających się o Biankę siostrę Katarzyny, są dość słabe. Romans Lucentia z Bianką, jest mdły, acz tu i ówdzie nie pozbawiony poezyi. Częste przemiany osób, przebieranie się ciągłe, dla dzisiejszej publiczności, są to rzeczy trochę przestarzałe, aczkolwiek stwarzają bardzo komiczne zawikłania. Sceny szumne między Katarzyną i Petruchio, są pełne życia, ruchu, siły, gdzie niegdzie przecież, na obecne czasy są za grubiańskie, jak owa między Petruchio a Katarzyną, gdy się o nią oświadcza, na którą zgodzić się można tylko przenosząc

się w inny okres obyczajowy. Komizm w tej komedyi jest silny, zbliżający się do krotochwili angielskiej, która ze względu na usposobienie narodu, jest pieprzniejszą i ostrzejszą niż na stałym lądzie. To co rozśmiesza u nas, wydaje się publiczności angielskiej bladem, to co u nas uchodzi już za przesadę, w Anglii jest wielce na scenie cenionem. Trzeba tu wziąść w rachubę, istotę narodu. Dziś jeszcze, najwybornieisi i najwięcej cenieni komicy teatrów angielskich, gdzieindziej uchodziliby za przesadnych aktorów. I w Poskromieniu złośnicy jest wiele subtelnych odcieni, trafnych spostrzeżeń psychologicznych! Wyposzczona Katarzyna, zapomina o głodzie, gdy wnoszą stroje, a Petruchio wie dobrze, że najbardziej ją ukarze pozbawiając ją ulubionej szaty. Dowcipu w całym utworze jest wiele, ale nieraz za surowy, nie ociosany, jak w piątym akcie rozmowa przy uczcie, przypominająca obiady angielskie, przy końcu których kobiety usuwały się, bo dowcip Anglików podsycony winem, trochę za daleko dla usz kobiecych się posuwał.

Komedya ta w całości wybornie na krakowskiej scenie przedstawioną została. Hoffmann grała Katarzynę znakomicie. Najwięcej misternem w jej grze, było umiejętne stopniowanie, w skutku którego, w miarę tego, jak Petruchio poskramia złośnicę, ta wstrętna istota, staje się dla nas, coraz mniej nieznośną i straszną, a w końcu jest nam już zupełnie miłem zjawiskiem; to jedno

wystarczy, aby dać wyobrażenie pojęcia i wykonania roli.

Leszczyński jako Petruchio poskromiciel, najzupełniej mnie zadowolnił. Widocznie ta rola stworzoną była dla niego. Postawa, głos, organ odpowiadały jej wybornie. Z tych darów umiał Leszczyński korzystać w Petruchio. Siła, męskość, wola, swada żołnierska, nie opuszczały go nawet wobec tak trudnego zadania, jak poskromienie Katarzyny. Pewność siebie i zaufanie w obmyślane środki, wszystko to zostało, jak najlepiej oddane. Wyglądał przytem jak obraz Van Dycka.

DWIE POLITYCZNE KOMEDYE.

Tak mało wogóle jest politycznych komedyi, mniej jeszcze udanych, chociaż przedmiot obfituje w zawikłania i postacie zabawne, że wielką jest przyjemnością ujrzeć na scenie polityczną komedyę, jeżeli jest z talentem napisaną, jeżeli mieści w sobie tysiące rzeczy, które nieraz każdy bystry badacz spostrzegł lub działacz polityczny doświadczył, jeżeli odźwierciadla wypadki i ludzi, tak jak Rabagas. W. Sardou dokazał tego, przedstawiając nieszczęsną we Francyi chwilę gabinetu Oliviera oraz czasy pogromu i poniżenia w 1871 narodu francuskiego. W Rabagasie odfotografowany jest przeważnie, opłakany okres, ostatniego upadku politycznego Francyi, wraz z jednoczesnym upadkiem ducha publicznego i obniżeniem charakterów ludzi publicznych; przecież ma on w sobie cechy ogólno ludzkie, ma pierwowzór i pierwowzory, które wszędzie się spotyka, są w nim zdania i dowcipy zawierające odwieczne prawdy i to wielce podnosi wartość oraz znaczenie tej komedyi. Być może

iż to ogólne znamię, przypisać należy dawnemu, wszechświatowemu wpływowi francuskiemu, mianowicie co się nas tyczy, przywyknieniu do wszystkiego co francuskie, ale niezawodnie są w Rabagasie i dla nas rzeczy przejmujące, uderzające prawdą i trafnością, miłe do słuchania dla rozsądnych i uczciwych ludzi, bardzo zdrowe i pożyteczne dla wszystkich.

Rabagas jest w całem tego słowa znaczeniu, komedyą polityczną, udaną. Kiedy się mówi o komedyi politycznej, napisanej z zamiarem, przychodzi natychmiast na myśl Wesele Figara, ten pierwowzór niezrównany. Niewątpliwie daleko, bardzo daleko Rabagasowi do Wesela ale takie jest w tym dziale ubóstwo, że mało jest politycznych komedyi, które postawić by można po Weselu nad Rabagasem i utworowi Sardou dam bez wahania, pierwszeństwo przed politycznemi komedyami Scribego, aczkolwiek między niemi są wcale dobre, że wymienię: Bertrand et Raton.

Między Weselem a Rabagasem jest cała przestrzeń dzieląca wielki talent od wielkiej wprawy. W Weselu jest twórczość, była przypowiednia, tem samem było natchnienie; Rabagas to stwierdzenie tego co się stało, to nie dzieło samorodnie powstałe, to wierna kopia; Wesele to obraz wielkiego mistrza; Rabagas to wyśmienita fotografia; Wesele to potężna przestroga; Rabagas to owo: a nie mówiłem? w Weselu jest sól atycka; w Raba-

gasie niestety l'esprit d'escalier, pomimo iż w nim jest wiele nieocenionego dowcipu i zdrowego rozumu; Wesele to przyszłość; Rabagas to teraźniejszość; Wesele to najwyższa z wyższych komedyi; Rabagas to wzór komedyi zręcznie napisanej. — Wesele zawsze i wszędzie utrzymuje się na swej wysokości. Rabagas trąci krotochwilą nawet, czasem pospolitością, są wady i błędy które szkodzą wielce utworowi, i bodaj czy nie one były przyczyną, niesłusznego zresztą zarzutu stronniczości, raczej jednostronności. Jest w nim wiele żółci wiele nienawiści, wiele oburzenia słusznego i te czynniki stanowią jego sprężynę i siłę; objawiają się jednak często, w sposób godny ulicznika paryskiego, który nieraz odzywa się w Sardou. Dlatego pomimo największego dla Rabagasa uznania, które obudzić musi w każdym dobrze uporządkowanym umyśle, niepodobna, chociaż z przykrością, zaliczyć go bezwzględnie do rzędu wyższych komedyi. Wina zaiste nie przedmiotu ale pisarza, że nie potrafił zawsze i wszędzie utrzymać się na jego wyżynie, że nie umiał być oszczędnym w nagromadzeniu tysiąca wrażeń zabawnych i wesołych, które ożywiają przedstawienie, lecz czasem strącają dzieło ze szczytów politycznej komedyi do niżyn krotochwili. Zastrzegłszy się w ten sposób przeciw bezwarunkowemu uznaniu Rabagasa jako dzieła sztuki, przychodzi mi teraz stwierdzić, że się go czyta i widziało przedstawionym, z największem zadowo-

leniem, z rosnącem zajęciem i że się wychodziło z teatru ze słowy na ustach: wszystko to prawda! Kuglarstwo polityczne jest tu przedstawione po mistrzowsku, a co sprawia wewnętrzne zadowolenie, oto, że to kuglarstwo posługuje się najbezwzględniejszą i najskuteczniejszą dziś bronią, demokracyi i postępu. Kuglarstwo polityczne wcale nie jest wyłącznem, we wszystkich dziejowych okresach, najrozmaitszych używało środków i narzędzi: raz zasad zachowawczych i arystokratycznych, to znowu religijnych, następnie ludowych i demagogicznych namiętności, agraryjnej chciwości i społecznych nienawiści, zdrowych i przewrotnych myśli; wszystko mu dobre, byle popłacało. Lecz co stanowi wartość politycznej komedyi, zarazem jej doniosłość, bo skuteczność, jej że tak powiem na czasie? Oto jeżeli pisarz umiał pochwycić chwilowe cechy kuglarstwa politycznego, jeżeli celnie trafił w to, co wśród współczesnych popłaca i zapewnia powodzenie, jeżeli wskazał publiczności, że ta, nie inna broń w ręku szalbierza może się stać niebezpieczną, nawet zabójczą dla społeczeństwa, jeżeli wydrwił i wyszydził fałszywe bóstwa dnia, przed którymi ogół pali kadzidła a jedynie wybrani kuglarze-kapłani korzystają z ofiar składanych dobrodusznie na ich ołtarzach. Tego wszystkiego dokonał Sardou w Rabagasie i dlatego śmiem powiedzieć że z wszystkich jego utworów, ten ma największe praktyczne znaczenie i najistotniejszą użyteczność Co jeszcze i głównie

stanowi urok Rabagasa i sprawia to widzom obdarzonym szlachetnem usposobieniem, wewnętrzne zadowolenie, oto że pisarz nie pastwi się nad słabemi i powalonemi lub nad przestarzałemi, wypłowiałemi, zużytemi, przecież szanownemi przekonaniami, lecz uderza w potężnych chwili, lecz mierzy się z wszechwładnemi, wszechpotężnemi wyobrażeniami i uprzedzeniami dnia, stawia czoło niebezpiecznym czasu bieżącego prądom i zrywa larwę z twarzy ulubionych, ubóstwianych przez publiczność komedyantów, chciałem powiedzieć artystów. Stawienie czoła potęgom i bożyszczom chwili, wykazanie ich istotnej wartości, było i będzie zawsze miłem, szlachetnym usposobieniom. Kiedy złe obyczaje wielkich tego świata, wyrosły były w krzyczące nadużycia nawet na tronach, a zakrywały się obłudą, wtedy dzieła sceniczne, które je karciły, bez względu na ich artystyczne zalety, ten miały urok, że niebezpiecznie było mierzyć się z potęgami doby, zatem szlachetnie odsłaniać i piętnować ich zboczenia. Kiedy Beaumarchais wskazywał we Weselu Figara, że szlachta rozprężeniem obyczajów, i zupełnem rozkiełznaniem namiętności, sama gotuje swój upadek i przygotowuje miejsce dla innych warstw, czuć było w tem coś więcej jak talent komedyo - pisarski, bo tam było przeczucie głęboko i bystro myślącego obywatela a odważnego, albowiem wtedy pomimo zbliżającej się burzy, świat szlachecki był jeszcze dość wpły-

wowym i potężnym, aby zamknąć w bastyli zuchwałego komedyopisarza, zatem niewygodnie było narazić sobie ten świat; podczas, gdy inny, przepowiedziany w Weselu, był jeszcze w więzach pieluch, a w przededniu zwycięztwa, bezsilnym. Sardou, przedstawiając obłudnika demokracyi, wolnomyślności i postępu, stanął do walki z najpotężniejszymi i najbardziej prześladowczymi żywiołami wieku, zdarł maskę z wyobrażeń najbardziej rozwpozechnionych, mających na swoje usługi zagorzałych Seidów, słowem, złożył dowód niepospolitej odwagi — chociaż Komuna paryska była już zduszona i ukarana. — Wyzwał wszystkie potęgi chwili, zatem także publiczność teatralną, na parterze, galeryi, balkonie, nawet w kilku rzędach krzeseł i w lożach, zajętych przez urzędowy i parlamentarny świat. Wszystkim powiedział: gwizdać będziecie, ale śmiać się musicie, gorzko ale śmiać i powrócicie raz, drugi i trzeci na przedstawienie mojej komedyi i staniecie przed nią, jak przed zwierciadłem, choćby dla poprawienia chustki na szyi lub zaczesania włosów.

Takich rzeczy nie pisze się i to w ten sposób dla rozgłosu i zysku, musi być inny bodziec, i niewątpliwie był nim patryotyzm zraniony, rozbolały na widok coraz bardziej upadającej, w skutku upadku ducha publicznego i rozwielmożnienia się szalbierstwa politycznego, ojczyzny. Dla tego sądzę, że więcej jest zasługi w Rabagasie niż w Ojczyźnie Sardou, dlatego, aczkolwiek dopatrzono się w drugiej podobieństwa z trage-

dyami Corneilla — ja widzę w pierwszym, najwyższy objaw patryotyzmu, odwagę obywatelską!

Napisać rozprawę lub komedyę polityczną, to, pod względem odwagi obywatelskiej, ta sama różnica, co, pod względem odwagi osobistej, stać w szeregu lub stanąć do pojedynku. Zapewne, że Sardou pisząc paszkwil czy satyrę na potężnych tego świata, na panów położenia i bożyszczów chwili, że wystawiając Rabagasa, gdy adwokat polityk był wszechpotężnym, Gambetta otoczony urokiem, Favre i wielu mu podobnych w rządzie i gdy Olivier dopiero co był, z lekkiem sercem, przyczynił się do upadku cesarstwa — nie narażał się na wygnanie, ani więzienie, ani torturę; ale ściągał na siebie rzecz najdrażliwszą, dla współczesnych, najszkodliwszą w tych czasach w każdym zawodzie i w każdem położeniu — niepopularność! Za to, ludzie poważni i uczciwi, rozumni i przewidujący, winni mu wdzięczność, wszyscy ludzie obdarzeni szlachetnem sercem winni mu przyklasnąć, jak winni uczcić tych, którzy nie uginają czoła przed bożyszczami i nieprawemi potęgami chwili. Sardou naraził się Rabagasem na najdotkliwszą dla pisarza dramatycznego chłostę, na wygwizdanie, które stało się dla niego zaszczytem i podniosło od razu wartość jego dzieła, bo było, tym razem, świadectwem, nie mierności utworu lub nieudolności pisarza, ale prawdy piekącej i doniosłości niemiłej, nielitościwej satyry. — Wesele Fi-

g a r a zostało także na pierwszem przedstawieniu wygwizdane.

Już przed rewolucyą francuską, następnie po niej, komedya i teatr wogóle, wyszydzały, wyśmiewały i chłostały władzę monarchiczną i szlachcica; szły aż do naszych czasów w tym kierunku. Z początku mogło to być uzasadnionem; teatr winien karcić nadużycia przedewszystkiem wszechwładnych i potężnych; powołanie jego podobne w tem, acz uszlachetnione, do zadania błaznów królów i możnowładców. — Kiedy więc władza nieograniczona dopuszczała się gwałtów, i zgorszeniem, złym przykładem rozstrajała naród, a szlachta uzbrojona w przywileje zapomniała o obowiązkach i wyzyskiwała państwo oraz społeczeństwo, wtedy, nic słuszniejszego, że teatr wyśmiewał i piętnował bezprawia pierwszej, samolubstwo i samokupstwo drugiej. Lecz zwolna stosunki i stanowiska zmieniły się, król zaczął tracić rzeczywistą władzę, szlachcic przywileje — a inne czynniki, inne żywioły zajmowały, czasem gwałtownie ich miejsca, inne wyobrażenia brały górę, aż nareszcie doszliśmy do współczesnego okresu, w którym władza poniżona, pozbawiona środków rządzenia, stała się bezwładną; duchowieństwo złupione, okradzione, prześladowane, zostało skazanem na wygnanie lub więzienie z głową kościoła na czele; szlachta poniżona i zubożała nietylko straciła znaczenie polityczne, ale powoli traci społeczne. W zamian wszechwładztwo ludu stało się pozorem nowych nadużyć; użyto na-

zwiska ludu do celów nie mających nic wspólnego z jego szczęściem i dobrobytem; uczyniono wreszcie z ludu bożyszcze, które ustrojone potrójną tiarą demokracyi, postępu, wolnomyślności, odziane w szatę bezbożności, uzbrojone w non possumus bezwyznaniowości — okrutny tyran ze wściekłą zagorzałością druzgocze i depcze wszystko co mu przeciwne, ludzi, zdania i przekonania, posługując się w tem dziele niegodziwego i nieznośnego prześladowania potężnem narzędziem, bo urządzeniami państwowemi. Pod pozorem wyzwolenia i uszczęśliwienia ludu, kuglarze, gadacze, kapłani przeczenia, rozstroju i wywrotu, zajęli miejsce dawnych władców i możnowładców a opatrzeni w przywilej popularności, uczynili go nierównie dokuczliwszym to znowu straszniejszym dla społeczeństwa i jednostek, od królewskiego i szlacheckiego. Stosunki i stanowiska — powtarzam — zmieniły się i nie królom, magnatom i szlachcicom potrzebni są błaźni nie szczędzący im żartobliwej a gorzkiej prawdy, ale możnym czasów obecnych, czy się zwą politycznymi adwokatami, czy postępowcami czy mężami z ludu lub ludu, czy demokratami, czy apostołami wolnomyślności. Dla nich potrzebni są odważni a dowcipni i cięci trefnisie, bo oni upojeni władzą, szaleć poczynają!

Tymczasem teatr, któremu na wielkiej świata widowni przypada zadanie karcenia możnych, wciąż dalej śpiewał na tę samą, dawną nutę, nieco z przyzwyczajenia, bardzo z tchórzostwa

i dalej szydził z władzy królewskiej, aczkolwiek już stała się bezsilną, poniżał księdza i straszył jezuitą, aczkolwiek ksiądz zaliczał się do niewinnych ofiar a jezuita był najbezwzględniej prześladowanym i wyśmiewał margrabiego, aczkolwiek ten winien już był wzbudzić litość, kiedy przeciwnie, bronią śmieszności ścigać należało tych, którym miejsca ustąpili. Dość, że pod względem społecznym i politycznym teatr nie przestał jednostajnie wygrywać jednego i tego samego kuranta na trzy nuty: władza, ksiądz i szlachcic. Było to niesprawiedliwem, co gorsza płaskiem i nudnem. Nic zatem słuszniejszego, iż po długiem nadużyciu sceny i broni, którą rozporządza, raz przecie użyto jej przeciw potęgom chwili, przeciw bożyszczom dnia, przeciw zwycięzcom i przywłaszczycielom, iż nowoczesna komedya nareszcie, przestała być społecznie i politycznie przestarzałą, iż przestała bredzić i wypowiedziała śmiało i odważnie prawdę wobec możnych i wszechwładnych. Tak jest Rabagas to prawda, sroga prawda, rzucona w oczy współczesnym możnym i wszechwładnym. Nic też dziwnego, że jej ukazanie się na scenie, przyjętem zostało z wewnętrznem zadowoleniem, nietylko przez tych, których teatr niesłusznie i niepotrzebnie poniżał przez pół wieku, nie zważając na anachronizm, ale także przez wszystkich ludzi z sercem!

Zarzucono Sardou, iż pisząc komedyę polityczną przedstawił same ujemne postacie. Przedewszystkiem odpowiedzieć można, że jest tam

książe dobry, rozumny, światły, chcący sumiennie rządzić, którego jedyną wadą jest, iż zbyt często myśli o zabraniu manatek i że nie wzdryga się na myśl ustąpienia przed Rabagasem, lecz ta skłonność do ustąpienia jest znamiennym rysem dzisiejszych monarchów, jest jakby ostatnim ciosem zadanym przez nich samych — zasadzie monarchicznej; że dalej widzimy kobietę wyższą, rozumną, której zmysł piękna wzdryga się na myśl rzeczypospolitej rządzonej przez Rabagasów, Camerlinów, Vuillardów i całą szynkownię pod Latającą Ropuchą, kobietę która ma dość serca i dość dowcipu, aby stawić czoło tej szajce demagogów! Są to zatem dwie postacie dodatnie i przyjemne a jeżeli nie wszystkim się podobają to w tem nie wina, ale zasługa pisarza. Po za niemi, prawda, nic, szalona, bezwstydna demagogia i bezrozumne wstecznictwo. Ależ czyż to wina Sardou? Czyż to nie obraz dzisiejszego świata politycznego i parlamentarnego, w którym przy wysileniu wzroku, nie można dopatrzyć się dodatnich postaci? I czyż raczej książe Monaco i Mrs Ewa Blunth nie są ustępstwami dla urozmaicenia obrazu, albowiem czyż łatwo obecnie znaleść takiego księcia i czyż takiej Amerykanki nie przyszłoby szukać z latarnią? Innny zarzut. Chcąc ohydzić szalbierzy demokracyi, trzeba było przeciwstawić im, uczciwego, prawdziwego, przekonanego demokratę i republikanina. Sardou czuł to niewątpliwie, ale nie mógł inaczej dopomódz sobie, jak wywołując cień Camilla Des-

moulin, na widok ktorego nowocześni, wyrodzeni republikanie francuscy, drzą z przestrachu, wiedząc, że nie wytrzymają porównania z ludźmi wielkiej rewolucyi. Rabagas od początku do końca to wierna fotografia współczesnego świata politycznego, a jeżeli tak drastycznie wypadła, to tylko świadczy o doskonałości szkła i przyrządu. Chwilę zaś i uszykowanie się osób, wybornie wybrał i uchwycił fotograf. Czy pochlebnie? Zapewne, że nie, ale wiernie, ale dokładnie, a oto głównie szło.

Fotografia Sardou nie pominęła i nas. Czy i to jego wina, że gdy ją zdejmował, znajdowaliśmy się najniepotrzebniej, najniewłaściwiej w gronie które fotografował? Nie i sto razy nie, aczkolwiek dużo dać by należało, aby nas tam nie było. Lecz Sardou tę część obrazu poprawił, poprawił ze złym zamiarem, ze złością a prawa do tego nie miał i pod żadnym warunkiem przyznać mu go nie można. Poprawiając pod wpływem żółci i żalu, popełnił niesprawiedliwość, bo kiedy na szkle i w rzeczywistości Petrowolski leżał ranny i umierający, on wsadził go pod stół. To fałsz, kłamstwo i małostka. Nie można jak tylko ubolewać nad bezużytecznym lub gorszącym udziałem Polaków w wypadkach francuskich w 1871 r., ale są świetne i jawne dowody, iż jest podłością i bezczelnością zarzucać im tchórzostwo. — Niestety nieraz wszystko inne lecz nie tchórzostwo. Hauke-Bosak, ulegając dawnym, głęboko u nas zakorzenionym uczuciom wspólności z Francyą, zginął śmiercią bohaterską

broniąc jej granic. Dąbrowski ulegając wpływowi najprzewrotniejszych i najzgubniejszych wyobrażeń, zginął w służbie ohydnej komuny paryskiej, wzbudzając odwagą podziw Wersalczyków i Komunardów. A z tymi dwoma iluż wtedy niepotrzebnie, bezowocnie, ba nawet szkodliwie dla polskiej sprawy poniosło śmierć. O tchórzach i uciekinierach Polakach w szeregach francuskich nie słyszałem. Jest w Monaco w jednym i tym samym domu pod godłem: L a t a j ą c a R o p u c h a piwiarnia, klub wywrotu i redakcya skrajnego i opozycyjnego dziennika w której króluje adwokat Rabagas. Kiedy do izby dziennika, wchodzi żandarm książęcy, wszyscy obecni wraz z Petrowolskim chowają się pod stołami lub ulatniają się. Na krakowskiej scenie, aktor przedstawiający Petrowolskiego, zamiast iść za ogólnym przykładem danym przez demagogów, spluwał na widok ich pocieszsnego przestrachu. Ta mała zemsta i odpowiedź, należały się Sardou, były, słusznemi i zasłużonemi. Odparłszy oszczerstwo, przyznać jednak trzeba, że podobną i wyborną jest fotografia Petrowolskiego. Jest to jedna z licznych postaci drugiego odrysu, która najlepiej odbiła się na szkle. I galony na kołnierzu i palone buty które są przyczyną spóźnienia się na spiskową schadzkę i lekceważenie armat książęcych i włóczęga po całym, bożym świecie i błędny rycerz wolności i wędrujący kupczyk demokracyi — jakżeż to wszystko prawdziwe, wzięte z życia, nie dające się zaprzeczyć. Nic zdrowszego dla polskiej publiczności, jak ta

postać dobroduszna, śmieszna i wyśmiana przez tych, dla których się poświęca i krew gotowa wylać. Tkwi w niej zbawienna, daj Boże żeby na zawsze skuteczna nauka, abyśmy nie nieśli usług naszych w ofierze lada jakim sprawom, abyśmy odzwyczaili się od wędrownego apostolstwa wolmyślności i demokracyi, abyśmy nie narzucali się lub nie dali się wyzyskiwać przez tych i dla tych, którzy odpłacają się szyderstwem nawet przekleństwem jak to czyni demagog Camerlin, który twierdzi, że Petrowolski »wszystko zgubił« bo nie mogąc wciągnąć palonych butów, spóźnił się w chwili wybuchu. Dość już tych złudzeń o wspólności narodów i dobrych spraw, dość tej wędrówki po całym, bożym świecie; dość tej krwi przelanej dla obcych; kiedy tyle jest do zrobienia u nas samych w domu i kiedy można być użytecznym choćby tylko zaludniając polskim żywiołem tę ziemię, na której tylu chce go wytępić. Precz na zawsze z Petrowolskimi narażającymi dobrą sławę polskiego nazwiska za granicą, nie zaiste tchórzostwem, ale lekkomyślnością, przewróconemi wyobrażeniami lub łączeniem się z przewrotami i przewrotnymi ludźmi. Niech wracają do kraju lub niech nie wystawiają się na pośmiewisko i potępienie obcych; bo z tego bądź co bądź, coś spadłoby znowu niezasłużenie na nasz naród.

Powiem z góry, że ze stanowiska sztuki rzadko napotyka się coś tak słabego jak romans w Rabagasie, przedługi, niejasny, nudny, przyczepiony I książę Karol i porucznik Mora i nawet księżniczka

nie zdolni zająć, ani zabawić. Z nimi wyłącznie komedya Sardou byłaby zlepianką i najsłabszym z jego utworów. Jednak w komedyi politycznej nie mam tego zbyt za złe, mam przecież do zarzucenia, iż nieudatny romans, zbyt wiele miejsca i czasu zabiera. Za to, w części politycznej dzieła, rzecz się ma wprost przeciwnie. Tu każda postać z życia wzięta, tu każde słowo dowcipne, pełne szyderstwa, tu bogactwo myśli, natłok zawikłań uderzających prawdą, tu działanie żywe, przyspieszone, tu wszystko na swojem miejscu, tu całość i szczegóły stworzone z niepospolitym talentem.

Czyż może być lepszy i bardziej zajmujący wykład przedmiotu, jak pierwszy akt? Czuje się wzburzenie umysłów w księstwie Monaco, widzi się nieszczęśliwe położenie dobrego, rozumnego lecz nieco miękkiego panującego Księcia, między rozzuchwaloną Latającą Ropuchą a niedołężnymi wstecznikami. Wtem ukazuje się duch opiekuńczy tego domu waryatów, kobieta, która wiedziona wykwintnym zmysłem, może nieco przez współczucie dla księcia, staje się na ochotnika mężem stanu i sprytem oraz subtelnością próbuje pokonać potężnego adwokata i trybuna Rabagasa, oraz obrzydliwą Ropuchę, zarazem chce dać naukę naczelnikowi policyi, pułkownikowi i namiestnikowi, jak sobie radzić trzeba z takimi ludźmi, wreszcie przekonać Księcia, że kiedy się jest władcą nie zabiera się manatków i nie ustępuje się przed Rabagasem i Latającą Ropu-

chą, jeżeli się ma serce i rozum, zrozumienie obowiązku, przedewszystkiem uczucie własnej godności. Mistrzowska rozmowa demagoga z pod Latającej Ropuchy Camerlina, z Księciem, która jest wiernym obrazem rozzuchwalenia motłochu przez zbytnią łagodność i słabość władzy, równie jak przegląd ludzi istniejącego porządku rzeczy, zaostrzają chęć działania Mme Ewy Blunth a kocia muzyka urządzona na zakończenie, przed oknami pałacu książęcego, popycha ją ostatecznie do podjęcia zadania. Gdyby było więcej takich jak Mme Ewa, nie powiem mężczyzn, bo to w obecnych czasach jest zbyt trudnem, ale kobiet, Rabagasi i Latające Ropuchy przestałyby być niebezpiecznemi! Najlepszy na to mamy dowód w drugim akcie, który pod względem doskonałości fotografii, przewyższa wszystko co się dotąd, w tym rodzaju widziało. Jest to prawdziwa, broń Boże, nie jaskinia, ale posłuchalna komnata pod Latającą Ropuchą wszechpotężnych demagogów. Wszystko tu wierne, dokładne, brudne i bezczelne, głupie i obrzydliwe jak demagogia nowoczesna i jej kapłani.

Krakowscy aktorzy, którzy występowali w Rabagasie grali wybornie, nawet znakomicie, jednak za wiele ciepła i ognia wlali w tę scenę. W pracowniach dziennikarskich, nikt nie bierze rzeczy tak gorąco i tak do serca; nieco więcej zimnej bezczelności byłoby nierównie lepiej i zgodniej z zamiarem pisarza, oddało miejscową barwę. — Wchodzi wykwintna Mme Ewa. Obmyśliła niezmiernie zręczne zarzucenie wędki, najlepsze na

taką jak Rabagas rybę, bo na haczyku utwierdziła dwie muchy: próżność i żądzę wywyższenia się. Jakże dziwić się można, że Rabagas chwycił za haczyk. Dziwić by się mogli ci tylko co nie wiedzą, lub wiedzieć nie chcą ile, właśnie dla podobnych wichrzycieli, chciwych znaczenia, ma uroku wszystko co pachnie wyższem towarzystwem i wytwornym zbytkiem. Iluż to nowych ludzi chciałoby być ministrami dlatego, aby otoczyć żony choćby pozorami pierwszego i drugiego! Wreszcie dowcipna Amerykanka umiała tak dobrze oszołomić Rabagasa iż popada w złudzenie, że jest u kresu wewnętrznych, niepohamowanych pragnień, które są całą jego siłą i sprężyną działania; im są gorętsze, tem namiętniej zatem nierozważnie, chwyta za haczyk i rzuca się w objęcia Mrs Ewy Blunth, które bierze za ramiona krzesła ministeryalnego. — Skłania go ona, aby przyszedł ją odwiedzić w zamku książęcym, on naczelnik opozycyi! Działanie w trzecim akcie rozwija się szybko, prawidłowo; wszystko zdąża do politycznego rozwiązania. Misterna rozmowa Mrs Ewy Blunth z Rabagasem, przyspiesza je z jednej strony, przygotowana przez Rabagasa na ulicach Monaco rewolucya z drugiej. Rozmowa jest arcydziełem subtelnego szyderstwa, jest żywą satyrą ludzi, którzy jak Rabagas, posługują się hasłami mającemi chwilowo wielki pokup na politycznej giełdzie, w celu dojścia czemprędzej i łatwo do majątku i posiadania, kosztem innych. Rabagas, twierdzono, zbyt spiesznie, zbyt dobrodusznie się tu odsłania i zdra-

dza z żądzą władzy i zaszczytów. Ależ nie, albowiem Rabagas ulega po prostu słabości, wszystkich ludzi trawionych zbytnią żądzą. Rabagas sądzi o innych po sobie i w zaślepieniu nie widzi, że Ewa wikła go we własne sidła i mniema, że to ona się w nie zawikłała, że ona tak jak on, żądna stanowiska i odznaczeń chce go użyć do swoich osobistych celów. Dodajmy do tego, powietrze dworskie i salonu pięknej oraz wyższej kobiety, a doprawdy, łatwo pojmiemy, że się Rabagas upoił i wypowiedział co miał na sercu, że zgodził się objąć z rąk księcia naczelnictwo rządu w Monaco, *in vino veritas*. Zapomniał jednak o przygotowanej przed chwilą rewolucyi, która wre na ulicach. Ona przecież już niepotrzebna, skoro Rabagas został ministrem; ale ona tego zrozumieć nie chce i podczas gdy na dworskim balu, pierwszy minister Rabagas, daje rozkaz konnicy uderzenia na powstańców, ci obrzucają kamykami dawnego towarzysza, który próbował do nich przemówić z okna i powstrzymać ich. Na to książę oświadcza Rabagasowi, iż nie widzi, aby powołanie go do władzy, uspokoiło umysły, on zaś oskarża władzę o niewdzięczność! Otóż ta scena balowa i uliczna zarazem, rozkaz dany konnicy przez nowego ministra, aby na nic nie zważała i zgniotła motłoch, kamyki które ranią w ucho byłego bożyszcza L a t a j ą c e j R o p u c h y, niewdzięczność zarzucona księciu który żadnych zaiste nie miał do wdzięczności powodów, wszystko to prawdziwe i okrutne dla wichrzycieli i szalbierzy politycznych

którzy zbyt często stają się wszechwładnymi panami, lecz wszystko to stwierdzonem i dowiedzionem zostało tyle razy, że nikt tego nie może zaprzeczyć, nawet ci, których to bezpośrednio dotyczy.

W czwartym akcie widzimy Rabagasa, już dzierżącego władzę stokroć większym samowładcą jak Książę, bieglejszym policyantem jak Bricoli, surowszym namiestnikiem jak Sottaboio i służbistszym nierównie żandarmem jak pułkownik. Czyż i to nie jest prawdą, tysiąc razy w historyi napotkaną! Czyż my sami nie doświadczyliśmy tego, w sposób smutny i arcyprzykry, że ci co do obcych przeszli, stokroć okazywali się dla swoich sroższymi i okrutniejszymi od nich. Rabagas, na nowem stanowisku nie umie zachować równowagi; nic prawdziwszego znowu, albowiem do tego trzeba wprawy lub tradycyi. Rozmowa jego z Księciem, przy światle kandelabra trzymanego przez służącego, na którego Rabagas patrzy się ze drzeniem, bo wyobraża sobie, że mu drzwi wskazuje, przekonywuje, że okazał się bezużytecznym, bo nie zażegnał rewolucyi a do zgniecenia jej był zbytecznym. Książe nie tai tego przed Rabagasem a ten rozumie, że zbliża się koniec jego bezowocnych rządów. Ale nie byłby Rabagasem gdyby tak łatwo dał się pobić i wypędzić, przyciska więc kurczowo tekę do piersi, a że był i pozostanie spiskowcem, na nowo spiskuje, tym razem już »przed drzwiami tyrana« i to z wielką rozkoszą. Jednak na śliskiej posadzce pałacowej,

spiskowanie mu się nie udaje, pada sam jego ofiarą. Zrozpaczony, wraca raz jeszcze, z wrodzoną bezczelnością, na to tylko przecież, aby z ust księcia usłyszeć »Dobranoc panie Rabagas«. Najlepsze, najdowcipniejsze zakończenie komedyi i najsroższe dla Rabagasa pożegnanie — bo dymisya! Niestety w życiu politycznem nie zawsze się tak dzieje i tak się udaje, gdy władza posługuje się Rabagasem, a właśnie Napoleon III., monarcha którego miał na myśli Sardou, nie zdążył powiedzieć Rabagasowi »dobranoc« i umarł na wygnaniu, a adwokat polityczny wszechwładnym pozostał we Francyi, dokąd pospieszył, po rozbiciu się jego statku w Monaco. Tymczasem rewolucya urządzona przez Camerlina, Vuillarda, Chaffioui Petrowolskiego, pozbawiona przewództwa Rabagasa, który objął był rządy z rąk księcia, lecz nie podzielił się nimi z przyjaciółmi z pod Ropuchy, sama unicestwiła się i Mme Ewa Blunth zwyciężyła, bo pokazała jak można pozbyć się Rabagasa. Tym razem fortel się udał.

Przedstawienie Rabagasa w teatrze krakowskim w kwietniu 1873 r. było nietylko znakomitem ale zadziwiającem. Trzy osoby stojące na pierwszym odrysie, adwokat Rabagas, Mme Ewa Blunth Amerykanka i książę Monaco odtworzone zostały przez Bendę, Hoffmann, Szymańskiego tak dokładnie, tak doskonale i zajmująco, że naganna ocena zamilczeć musiała, odstępując głosu pochwalnej. Benda był od początku do końca trawiony tą niepohamowaną żądzą, która do tylu

niedorzeczności popycha Rabagasa, wśród tych niedorzeczności był zabawnym, nie będąc ani płaskim ani pospolitym. Mowę ze stołu, wypalił jak prawdziwy, gromowładny, nowoczesny trybun. Z Mre E. Blunth był dostatecznie, a nie zbytecznie upojony; rozwalał się na książęcej kanapie wybornie i z całą siłą od dawna nagromadzonej żółci oraz pragnień, rozkoszował na widok przyszłości, w której zamiast być poniżonym, będzie mógł poniżać. Spiskowanie przy drzwiach tyrana odegrał doskonale, a jego opowiadanie o trzech rządach, z których każdy trwał kwadrans, było wyśmienitem. Hoffmann była arcymisterna jako Mre E. Blunth. Spryt i dowcip kobiety, która chce na swojem postawić, polityka na ochotnika, zostały oddane ze swobodą i prawdą, które zresztą nigdy nie opuszczały tej artystki; umiała ona uwydatnić przytem poczucie wyższości Ewy Blunth, nad jej otoczeniem; była to gra jaką się widziało na wielkich europejskich scenach. Wejście do L a t a j ą c e j R o p u c h y dla pozyskania Rabagasa, wrodzone, przecie ukryte zręcznie obrzydzenie wykwintnej pani w zetknięciu się z wszelkiego rodzaju duchowymi i innymi brudami, ostrożne krążenie wśród rozrzuconych na posadzce, starych dzienników, fajek, szpargałów, tytoniu, kufli i rozmaitych nieczystości, wymijanie ich wstrętne, były wielce subtelnemi, zakończone wybornem wyjściem i powiedzeniem »Kto wie?« w ten sposób, iż dużo dawało do myślenia Rabagasowi, bo pozwalało spodziewać się tego, czego gorąco pragnął. Zna-

komita scena trzeciego aktu, między Mme Ewą Blunth a Rabagasem odegraną została przez Hoffmann i Bendę tak świetnie, iż pomimo jej misterności i ukrytych w niej myśli, zrozumiałą się stała nietylko dla znawców, ale dla całej publiczności. Szymański jako książę Monaco zajaśniał w zupełnie niezwykły sposób w tem przedstawieniu. Była to szczęśliwa w jego zawodzie rola, która napisana była jakby na miarę tego artysty i której właściwą, jedynie właściwą nutę uchwycił. Można grać dobrze, znakomicie rolę, ale stworzyć ją w ten sposób, iż każdy inny byłby niższym, to coś innego i coś wyższego. Tego dokazał Szymański w roli Księcia. Powaga, godność, słodycz w obejściu i usposobieniu, flegmatyczność i przemijające dzielności porywy, wytworny dowcip, poczucie osobistej wartości, znudzenie politycznymi kłopotami, wykwintna z Ewą zalotność, wszystko to oddane zostało przez Szymańskiego z taką dokładnością, z taką miarą, że rola wyrosła w dzieło sztuki. Ten Książe był tak prawdziwy, tak doskonały, że wzięciem, ruchami, głosem przypominał łudząco swój pierwowzór, Napoleona III. Trzej z pod Latającej Ropuchy, Camerlin, Vuillard, Chaffiou, dobrze przedstawieni zostali przez Ekera, Zamojskiego i Błońskiego. Eker mianowicie w rozmowie z księciem i kiedy wypowiadał ostatnie słowa trzeciego aktu, które są ostatniem słowem wszystkich spiskowców, był wyśmienitym. Obmyślając rząd, na wypadek wywrócenia istniejącego, Camerlin ustanawia naj-

pierw trzech konsulów, po namyśle, dwóch, a po głębszem zastanowieniu mówi: »Albo jeden, lepiej jeden«. — Zamojski mógłbybył nieco więcej siły komicznej nadać swojej roli, wlewając w nią więcej żółci. Najwięcej siły komicznej okazał Błoński w roli nieoszacowanego Chaffiou; wyborną scenę aktu trzeciego, która jest historyą wszystkich niemal rewolucyj, odegrał c o n a m o r e, z całą nagą prawdą konieczną tutaj. Jakżeż wybornie wypowiadał, gdy przy podziale stanowisk w przyszłym rządzie, zarzucono mu brak wykształcenia, owe słowa: »A patryotyzm czyż nic nie znaczy?« słowa które tyle razy w podobnych okolicznościach słyszeć można było podczas naszych powstań. Jeżeli Petrowolski jest wierną fotografią, to Siedlecki, był zupełnie dokładną jej odbitką; pachniał tem czem był. Inni niezgorzej grali. Ludzie istniejącego porządku rzeczy, wsteczniki, nie zbyt świetnie przedstawiali się, ku pociesze demokracyi.

Uderzającem było zjawiskiem, że polscy aktorzy odegrali tak doskonale, tak trudną, francuską komedyę. Zastanowiło mnie to i doszedłem do przekonania, że jest ona ogólno ludzką i że bardzo przypada do nas, do naszych przywyknień, przywar i nałogów politycznych. Dla tego możemy, nawet powinniśmy wziąść prawie wszystko co w niej jest do siebie, oby z korzyścią! Tak jest, Rabagasów mamy co nié miara, mamy ich w dużych miastach i miasteczkach, w radach miejskich i powiatowych, w sejmie i Kole polskiem, palcem ich wskazać można, mamy ich w każdej

gminie, w każdej wiosce, słowem, zawsze i na każdem miejscu, bo mamy wszędzie ludzi, którzy pod płaszczem patryotyzmu lub zasad demokratycznych i wolnomyślnych, proroctw wszechpolskich lub nauk socyalistycznych, pałają jedynie żądzą własnego wywyższenia lub znaczenia i gotowi wszystkich i wszystko narazić i poświęcić, z lekkiem sercem, byle sobie zadość uczynić. O! niech mi nikt nie mówi, że u nas rabagasostwo nie prowadzi, do ministerstwa, lecz raczej do więzienia i męczeństwa; przedewszystkiem tak może było dawniej, ale nie teraz a zwłaszcza nie teraz w Galicyi; a i dawniej jeżeli rabagasostwo prowadziło do więzienia, to znowu więzienie prowadziło do wzięcia, do popularności, do znaczenia. Żeby zaś rabagasostwo nie prowadziło w Galicyi do ministerstwa, o tem nie jestem całkiem przekonany. W polskiem społeczeństwie, frymarczenie przekonaniami, zasadami i uczuciami ogółu, tem było i jest szkaradniejszem, że igrać musi z prawdziwą, zawsze najświętszą miłością sprawy narodowej. Tak jest mamy Latające Ropuchy, bo mamy kawiarnie, kluby, zebrania ludowe i redakcye z których wykluczoną jest dobra wiara. Mamy Latające Ropuchy, ścieki »do których spływają wszystkie nieprawe zachcianki i zawiści; tam pieni się żółć, podlana nienawiścią i szalonemi żądzami, tam dowodzi i popisuje się najzręczniejszy kuglarz słowa, adwokat Rabagas; na każdy wypadek ma on gotową mowę, podobną do sztucznych ogni, ku

wielkiej radości głupców i gapiów, którzy każde jego słowo mają za wyskok rozumu; wokoło tego niebezpiecznego gaduły, gromadzą się wszelkiego rodzaju niodojrzali ludzie, gimnazyaliści którzy egzaminów nie zdali, adwokat bez klientów, lekarz bez chorych, komedyo-pisarz wygwizdany, subjekt wypędzony, urzędnik oddalony, oficer zdegradowany, trzech bankrutów, dwóch oszustów, marzyciel, siedmiu głupców, ośmiu pijaków....« Bierżmy więc i my do serca, bierzmy do siebie Rabagasa! Korzystajmy ze świetnej nauki, przy tem, nadzwyczaj zabawnej, jaką zawiera, tem skwapliwiej i gruntowniej, że bądźmy o tem głęboko przekonani, jak wszędzie tak i u nas, Rabagasy mówią sami do siebie! »Czyż istnieją sprawy społeczne?! Są tylko stanowiska społeczne, a dopóki się ich nie zajmuje, trzeba je zdobywać — i oto wszystko«.

Na pierwszem przedstawieniu Rabagasa w teatrze krakowskim, gwizdano, liczne następne ściągały zastępy widzów. Odbierałem pogróżki zemsty, jeżeli ich nie zaniecham; pogróżki nie skutkowały, i nie ziściły się.

Komedye prędko się starzeją. Nie wiele jest długotrwałych, kilkanaście, raczej kilka zaledwie jest nieśmiertelnych. Trudno prorokować o losie Rabagasa. Gdyby go wznowiono teraz, okazałoby się że, jeszcze jest — na czasie. Kto się zajmuje polityką powinien go przeczytać! — Jedno jest niezaprzeczonem, że nazwisko Rabagas, otrzymało wszechświatowe obywatelstwo, że oznacza i oznaczać

nie przestanie, politycznego szalbierza współczesnego okresu dziejowego i że kto mówić będzie o demagogu naszych czasów, spragnionym władzy, zaszczytów, znaczenia, wichrzącym dla tego tylko, aby je zdobyć, nazwie go — Rabagasem.

Przyjaciele, opiekunowie, lub krewni i wielbiciele osoby, która uniemożliwiła się w pewnem miejscu, pocieszają się, zwłaszcza, jeżeli wiele obiecywała i cieszyła się chwilowem wzięciem, że gdzieindziej, wśród innych stosunków lepiej się jej powiedzie i odzyska tam, co straciła tutaj — dobrą sławę.

Kiedy demokracya francuska za panowania Ludwika Filipa okazała się niedołężną, kiedy popadła w niebezpieczną jeszcze wówczas we Francyi śmieszność, a mieszczańsko-demokratyczny porządek rzeczy runął i mieszczański król wsiadł do doróżki, aby ku brzegom Anglii popłynąć, zostawiając wolne pole czystej demokracyi, mówiono, że to, co się uniemożliwiło, nie było wcale demokracyą, że jedynie mieszczaństwo zastąpiło było szlachtę, że dwór, król, izba parów, cały przyrząd monarchiczny stały na przeszkodzie rozwinięciu się rzeczywistych sił demokracyi, że tem-samem nie można po tej próbie sądzić o jej zdolności uszczęśliwienia ludzkości, ani wątpić o jej wielkiem posłannictwie, o jej przeznaczeniu odrodzenia Europy, byle znalazła się we właściwych warunkach — i niczem nie była krępowaną.

Wywroty 1848 roku wyzwoliły demokracyę z wszystkich więzów, które niby krępowały jej

siły żywotne, i jej rozwój. Na raz, w jednej chwili jakby przez czar jakiś, z wyjątkiem Rosyi, wywrót zwyciężył na stałym lądzie, demokracya zapanowała we Francyi pod ulubioną nazwą rzeczypospolitej. Nic zatem nie stało na zawadzie rozwinięciu potężnej, olbrzymiej siły demokracyi, nic nie przeszkadzało jej uszczęśliwić ludzkość, okazać całą swoją wyższość i przekonać niedowiarków. Tymczasem krótkie było wprawdzie panowanie rozbujałej i upojonej zwycięstwem demokracyi, ale dostateczne, ażeby najzupełniej się uniemożliwiła w oczach ludzi myślących a bezstronnych. Po paru latach rozpusty nie zabawnej wcale, której zbywało na wesołości i zapale, podczas której wyszło na jaw wszystko co małe, płaskie, niedorzeczne, nieuczciwe w nowożytnej demokracyi, społeczeństwa wiedzione zmysłem własnego bezpieczeństwa, zapragnęły przeciwdziałania; powitały je z rozczulającą radością, widząc w niem nie tyle może zbawienie, jak odpoczynek, nie tyle prawdziwie wielką przyszłość, jak schronienie przed bezrozumem i szaleństwami wywrotów oraz demokracyi. Wtedy bardzo celne i poważne umysły, nie mogąc się rozstać z przekonaniem, że demokracya tak samo, jak inne kształty rządowo-społeczne, ma wielkie zalety, nie mogąc zapomnieć, że w dziejach zapisanem jest, iż demokracye stworzyły wielkie rzeczy i wznosiły się do znamienitych i doniosłych czynów; zwłaszcza pozostając pod wspomnieniem, wrażeniem i urokiem, starożytnych, pogańskich

demokracyj, zrozpaczone najświeższym, ogólnym upadkiem i uniemożliwieniem się demokracyi europejskiej, zawstydzone zaprzepaszczeniem tutaj jej dobrej sławy, nie chcąc przyznać, czy też zrozumieć, że inne zupełnie były warunki historyczne, społeczne i polityczne w starożytnym, pogańskim świecie, a że inne są one w europejskim, nowożytnym, chrześciańskim świecie, usiłowały ratować naukę demokratyczną tym fortelem, iż twierdziły, że to czego byliśmy świadkami w naszej części kuli ziemskiej, nie było wcale demokracyą lecz jej parodyą i że prawdziwe, rzeczywiste warunki demokratycznego społeczeństwa i rządu, znajdują się, w naszych czasach, tylko w Stanach Zjednoczonych północnej Ameryki. Krewni, przyjaciele, opiekunowie i wielbiciele demokracyi pocieszali się i usiłowali narażoną jej dobrą sławę w starym świecie, naprawić i ratować w nowym. W loicznem następstwie założenia i zamiaru, myśliciele z dobrą wiarą — o tych bowiem mówię — skłonni byli do ubóstwiania niemal, społeczeństwa amerykańskiego, do pisania o niem w najpochlebniejszy sposób, do marzenia o czemś podobnem u nas i stawiania go nam, jako przykład, jako jeżeli nie doskonałość, to przecież wzór nietylko godny naśladowania, ale który koniecznie należało naśladować, chcąc istnieć i rozwijać się w obecnych warunkach bytu, nieuniknienie i niezbędnie demokratycznych. — Mówiono nam: społeczeństwo dzisiejsze nie może być innem jak tylko demokratycznem, jeżeli zaś chcecie aby było szczęśli-

wem, zdrowem i trwałem, zapatrujcie się na Amerykę i tam uczcie się jak rządzić się i żyć demokratycznie, tam jest prawdziwa demokracya tam nietylko nie jest straszną, niedorzeczną i wstrętną, ale przeciwnie, pod wielu względami uczciwą, mądrą i powabną. Pomiędzy tak rozumującemi i tak do naszych przekonań i sumień przemawiającemi, najwybitniejszym był człowiek, wyższego usposobienia, obdarzony niepospolitym talentem pisarskim i poczuciem piękna, które nawet w polityce było mu przewodnikiem i sprawiało, iż ze wstrętem i boleścią odwracał się od wszystkiego co było płaskiem, pospolitem lub nikczemnem. Tocqueville oburzony i zrozpaczony smutnem, nieraz ohydnem zachowaniem się demokracyi w Europie, ratować ją chciał i usiłował we własnem sumieniu i w przekonaniu uczciwych oraz rozumnych ludzi, zwracając się smętnie i niby tęsknie do wybrzeży północnej Ameryki i tam szukał może nie tyle dowodów usprawiedliwiających demokracyę, jak raczej potępiających europejską.

Mądrej demokracyi, jej wzorowi nad wzorami, wzniosłemu i budującemu przykładowi udanej. szanującej się demokracyi, pozwolił przypatrzeć się Sardou przedstawiając — Nowy Świat na scenie, w czterech obrazach, pod przysłowiową nazwą: L'Oncle Sam, w polskim przekładzie Stryj Sam. Uczynił to wsposób tak dowcipny szczególniej wesoły, że każdy nieuprzedzony przyznać musi, iż utwór jego nietylko jest zwier-

ciadłem, ale także prawdziwą, wyborną komedyą bo jeżeli pierwszym i głównym warunkiem komedyi jest, żeby była zabawną, to Stryj Sam w wysokim go posiada stopniu i błyszczy tą zaletą która jest *conditio sine qua non.* Niema aktu, niema sceny, niema rozmowy, któraby nie zawierała coś takiego co wywołać musi znany, rozgłośny śmiech teatralnej publiczności, lub uśmiech ludzi rozumnych i wykwintnych. Stryj Sam, wywołuje coś, co lepiej od wszystkiego świadczy o talencie pisarza, bo gniew i to nie tyle Amerykanów jak w ogóle demokratów. Przedstawienie jego w 1875 r. w teatrze krakowskim napsuło krwi nawet miejscowym demokratom. Tak zatem w krótkim przeciągu czasu, przypadł Sardou niemały, podwójny zaszczyt, oburzenia demagogów Rabagasem, demokratów Stryjem Samem. Wystarcza to, aby przekonać, że jeżeli on jest przeważnie zręcznym pisarzem scenicznym, to na gruncie politycznym, mógł był wyrosnąć na znakomitego komedyopisarza, gdyby nie był zużył sił w wielu drobnostkach, w sztuczkach i zabawnych zresztą teatralnych fortelach i gdyby był więcej nieco zważał na prawdziwą, trwałą, rzetelną sławę, mniej na chwilowe powodzenia, hałaśliwe oklaski i niezłe zyski. Ile razy dotknie się politycznego przedmiotu rośnie niejako, jest pełnym istotnego zapału, głębszym niż zwykle a to dlatego, że wtedy daje się porwać przedmiotowi i wypowiada nie to co wywołuje poklask, powodzenie, popularność ale to co jest w głębi

przekonania i sumienia. Prawda tryska z jego komedyi politycznych a prawda ma zawsze wielki niezaprzeczony urok, ma niezwykłą siłę i posiada drogocenną tajemnicę rozgniewania, poczuwających się do ułomności lub winy. Satyra nietylko amerykańskich obyczajów, ale także demokracyi, budzi zajęcie i stanowi misterność Sryja Sama; nadaje tej komedyi szersze znaczenie.

Dotkliwe odsłonienie ujemnych stron wszelkiej demokracyi, wystawieniem w prawdziwem świetle, zalecanego europejskiemu społeczeństwu, jej amerykańskiego wzoru, jest głębszym pomysłem, jest zręcznem zarazem przeciwstawieniem Nowego Świata, staremu.

Tem właśnie komedya jest polityczną i sprawia, że na przekór twierdzeniu jej przeciwników, nie jest ona wyłącznie amerykańską, niezrozumiałą dla nas, nie mogącą nas zająć. Przeciwnie, rozciekawia ona nas żywo wszystkich, zwolenników i przeciwników, i zrozumianą jest wybornie, skoro niektórych gniewa, tych zapewne, którzy pomimo jej amerykańskich pierwowzorów, poznają się w nich i tylko z pewnym zadąsaniem twierdzą, że to zwierciadło zbyt powiększające i karykaturyzujące. Przesadził! przesadził! wołają ci, którzy bądź co bądź ratowaćby chcieli sławę demokracyi, jakby swoją własną. Ja tego przyznać nie mogę, ale chociażby i tak było, komuż przejętemu przedmiotem i piszącemu pod wpływem przekonania, nie zdarzyło się szczególniej na scenie, przesadzić. Zaprawdę mały to grzech, a tylko zła

wiara lub obrażona namiętność może z niego zrobić zarzut. Wolę przesadę, niż miękkie obchodzenie się ze złem, a to pewna, że zawsze i nieodmiennie prawda znajdująca się w przesadzie, jest w stosunku prostym do gniewu, który ta przesada wywołuje. Niejednokrotnie, mieliśmy tego wymowne przykłady! A zwykle, po gniewie wywołanym przesadą prawdy, następuje opamiętanie się i chociażby częściowa poprawa. Czy Stryj Sam wywołujący oburzenie demokratów, posłużył do takiej poprawy, to jest, czy pomógł do rozczarowania o doskonałości społeczeństwa amerykańskiego jako demokratycznego? Nie śmiem stanowczo twierdzić, a przecież zdaje się, że posłużył nieco, już dla tego samego, że patrząc się na to społeczeństwo na scenie, niepodobna było nie śmiać się szczerze a to, z czego się śmiałeś, chociażby gniewając się na siebie samego za ten śmiech, nie może ci pozostać wzorem. Czy, aby dojść do tego, Sardou powiedział nam coś nowego o Ameryce, czy odkrył jakie nieznane strony życia i społeczeństwa Nowego Świata? Bynajmniej. Nie znajdziesz w Stryju Samie nic takiego, o czembyś nie wiedział już czy to z opisów podróży, czy to z powieści amerykańskich, czy z przeglądów wychodzących w tym kraju, czy z opowiadań powracających z za Atlantyku. Wszystko to znane, wiadome i to do tego stopnia, że jakiś autor podróży po Ameryce, poczuł się w prawie wytoczenia Sardou procesu o plagiat. Ale wszystkie te obyczajowe szczegóły

i szczególiki zręcznie są uchwycone, dowcipnie i zabawnie złączone w wiązankę wesołego śmiechu, okraszoną szyderstwem dobrego smaku i tym gallijskiem wyśmiewaniem, które częściej zabija niż rani. Że te wszystkie szczegóły o społeczeństwie Nowego Świata, znane nam od dawna przybierają wybitne kształty w Stryju Samie, to już nietylko wina ciętego pióra, ale to właściwość sceny, która wszystkiemu co przedstawia, nadaje drastyczne wypukłości. Że zaś Stryj Sam, chciałem powiedzieć Nowy Świat na scenie, wydaje się tak śmiesznym, tak szalonym, tak poprostu niemożliwym, tak przykrym i upokorzającym dla demokratów, to zaiste nie piszącego oto oskarzać należy; przyczyna tego jest głębsza, tkwi ona w fałszywej i błędnej podstawie społeczeństwa, które komedya przedstawia. Że amerykańska demokracya cudacznie wygląda na scenicznem odbiciu fotograficznem, czyż to wina fotografa, czy wzoru? Dlatego, że to przykre, że nieprzyjemne, widzieć uwiecznione rysy drogiej lecz nader szpetnej osoby, czyż słusznem jest oskarżać fotografa lub portrecistę, że je wiernie oddał. Logiczniejby było wytoczyć mu proces, iż rozpowszechnia tę fotografię lub ten portret. Ale w gniewie zaprzeczyć mu znajomości rzeczy, twierdzić że nie ma podobieństwa, że rysy zbyt grube i że szpetność oszpecił, to dopiero przesada i niesprawiedliwość, to oznaka jak czują się słabymi ci, którzy będąc dotkniętymi, nie znajdują innego środka zemsty, jak twierdzenie, że komedya nic

nie warta i bez talentu napisana. Dlaczego ci, którzy nie są ani demokratami ani demagogami, nie postępują w ten sposób z komedyami, w których z talentem wyśmiane jest wszystko co czcić i kochać nauczyli się? Dla tej prostej przyczyny, że się dla tych wszystkich rzeczy, choćby najznakomitszych komedyi, nie boją!

Główny zarzut przesady, czyniony Stryjowi Samowi sam z siebie upada, czynić go bowiem mogą tylko ci, którzy nie byli w Ameryce, lub zgoła jej nie znają bo nigdy nie zastanawiali się nad nią poważnie i inaczej, jak nad niedosięgniętym wzorem. — Odejmmy tej komedyi to co jest koniecznością sceniczną, a powtarzam, zostanie się tylko to, co wszyscy wiemy o Ameryce i co sami Amerykanie o niej opowiadają najswobodniej, czasem nawet z pewną dumą; zostanie się to, co każdy, który był w Stanach Zjednoczonych widząc, pytał się: jak takie społeczeństwo istnieć może? I rzecz godna uwagi, to samo zapytanie zadawali niektórzy z tych co Stryja Sama widzieli na scenie tylko, że mówili: jakżeby takie społeczeństwo istnieć mogło? Przyznaję, że pytanie to jest najzupełniej słuszne, lecz ci, którzy je zadawali, nie domyślali się, iż ono było najwyższą pochwałą komedyi. Cóż bowiem chcecie panowie, takie właśnie społeczeństwo jest i istnieje, takie samo zupełnie jak widzicie w Stryju Samie. Jak? to inne pytanie, ale istnieje. Prawda, że z naszymi europejskimi, zastarzałemi wyobrażeniami, pomimo grun-

townej ich naprawy przez wolnomyślność i bezwyznaniowość, trudno jeszcze zrozumieć, jak takie społeczeństwo istnieć może, ale tego istnienia są różne przyczyny, jedna zaś najgłówniejsza; stwierdzona przez wszystkich podróżnych, myślicieli i badaczy spraw ludzkich, przyczyna uderzająca swoją prawdą, którą bar. Hübner jasno wyłożył — przestrzeń niezaludniona. Wielkie, niesłychane ziemie niezaludnione dotąd, oto dotychczasowy ratunek Ameryki i jej demokracyi, oto dla czego społeczeństwo Stryja Sama istnieć może i istnieje, pomimo swego składu i swoich nie do uwierzenia szalonych obyczajów. Tam wszystkie waryactwa i zboczenia są możliwe, bo jest dość dla nich miejsca; komu zbyt źle, ten idzie dalej i znajduje wolną ziemię, ziemię, którą zająć może i uprawiać, a na której nowe szaleństwa robić mu wolno. Ale niechby to społeczeństwo Stryja Sama, zechciało żywcem przenieść się do naszej Europy, gdzie każdemu ciasno, gdzie walka o kawałek ziemi jest walką o byt, a mielibyśmy niewątpliwie co tydzień Komunę. Wrodzone uczucie zachowawcze nie pozwoli Europie dojść do ostateczności amerykańskich, a ile razy zbyt do nich zbliżać się będzie, znajdzie się jakiś książe kanclerz, który z powodu braku przestrzeni, da jej schronienie w swoich żelaznych ramionach. Twierdzę zaś, że od tej chwili jak Ameryka zaludnioną zostanie i tam społeczeństwo Stryja Sama, stanie się niemożliwem, teraz zaś jest i jeszcze długo po-

zostanie takiem, jakiemu przypatrzyliśmy się widząc Nowy Świat na scenie.

Widzieliśmy je w całej jego świetności i w całej jego nagości, widzieliśmy do czego dochodzi towarzystwo ludzkie, gdy nie opiera się na określonej zasadzie duchowej, na żadnej dogmatycznej religii, na żadnej wierze ustalonej, gdy puszczone jest samopas, i rządzi się tylko swojemi zachciankami, namiętnościami, żądzami; i doprawdy nie małego trzeba było talentu, aby ten obraz był tylko zabawnym a nie wstrętnym; bo co chwila obawiać się tam można było, aby zamiast wolnego człowieka w wolnem państwie, nie ujrzeć wolne zwierze w wolnem stadzie. Wielka wprawa sceniczna, wielka znajomość desek teatralnych, dopomogly zręcznemu pisarzowi, do ominięcia tego szkopułu. Tylko tuzinkowa ocena zarzucić może tej komedyi brak działania. Od pierwszej chwili, od pierwszych rozmów, znajdujemy się w pełnym ruchu, a rzecz godna uwagi, samo przedstawienie przedmiotu, jest tu już działaniem i wprowadza nas od razu w sam środek rzeczy. Główna bowiem górująca nad wszystkiem myśl komedyi, społeczeństwo amerykańskie, przedstawia się nam odrazu, nie w rozumowaniach, lecz w czynach, nie w gadaninie ale w wystawie wybornych pierwowzorów, przeprowadzonych po deskach szybko i żwawo. Sardou, miał samorodny pomysł — który zgrozą byłby przejął naszych klasyków wyznających trzy jedności — umieszczenia pierwszego aktu na statku parowym pły-

nącym do Nowego-Jorku. Ułatwiło mu to znacznie zapoznanie publiczności z *menażeryą*, jak mówi margrabia do Rochemor. Zgodnie z założeniem komedyi, Sardou zamiast szukać cieni i półcieni w świecie amerykańskim, zamiast przeciwstawić ujemnym jego stronom dodatnie, użył do tego naszej starej Europy być może, że tym sposobem popełnił niesprawiedliwość, względem Nowego-świata, ale niewątpliwie cel i myśl główna komedyi, wymagały tego, a ten sposób przedstawienia rzeczy spotęgował jej zajęcie dla Europejczyków, i wlał w komedyę dużo życia. Dziwnie, zabawnie, wygląda ten nasz biedny stary świat, sterany, zepsuty, omdlały, skołatany wywrotami, obałamucony fałszywszemi naukami, jako mentor i cenzor Nowego-Świata, i sam nie mało musi być zdziwiony, widząc, że jest na świecie, coś więcej rozpasanego, zwichniętego i szalonego jak on. A przecież, tak jest, komedya Sardou wykłada to dobitnie i wymownie: ten nasz stary świat, na potępienie, którego nie mamy dość wyrazów, w swem dzisiejszem omdleniu, jeszcze, bądź co bądź, więcej wart, od tego nowego, stawionego mu jako przykład, jako wzór, tylko że ten nowy jest silniejszy i lepiej trawi! Pod względem scenicznym, wybornem jest zetknięcie się tych dwóch światów, a na krakowskiej scenie uwydatnionem ono zostało doskonale, w dwóch postaciach, przedstawiających te dwa światy: pani Bellamy i Miss Sarhy. Treść komedyi i działanie polegają na ciągłem ścieraniu się tych dwóch światów, a sprowadza ono wza-

jemne niespodzianki, zadziwienia i zawikłania wysoce komiczne. O niczem tu Sardou nie zapomniał i wszystko wyzyskał; począwszy od niezdejmowania kapelusza przed damą, i kładzenia nóg na stole, przedstawia on obyczaje amerykańskie w najdrobniejszych szczegółach i z najważniejszych, najwybitniejszych, stron; reklama i *flirt*, przekupstwo w wyborach, swawola w pojęciach religijnych i uszlachetnienie bankructwa, równość i wolność połączone z grubiańskiem obchodzeniem się z murzynami, demokracya i przepadanie za tytułami, chciwość i próżność, brak pojęć moralnych i obłuda, pomiatanie sztuką a ubóstwianie głośnych artystów, gonienie za mężem jak za zyskiem, przesada w swobodzie panien — wszystko to przesuwa się przed naszemi oczami aż do strzałów rewolwerowych. A wszystko to przesuwa się żwawo, spiesznie, zawsze zabawnie, czasem pchnięte szyderstwem głębszem, jak te słowa pani Bellamy »Régle générale ici!... quand un vice veut ses coudées franches il se fait religion, et tout le monde l'accepte!« I Beaumarchais nie powstydziłby się tego. A jeżeli znów idzie o zabawne przedstawienie rzeczy, to mamy wybornie wyłożoną całą naukę *duchowego małżeństwa* wykonywaną na scenie przez wielebnego Jedediah Buxton i jego towarzyszkę, albo sektę *wolnej miłości* której Kamilla jest apostołką, jak się o tem dowiadujemy z ust miss Sarhy.

Sarha.

C' est l' oratrice la plus forte de la secte des *Amours libres*

Rochemore (étonné).

Des Amours?

Sarha.

Libres!... Ah vous n'avez rien de tel chez vous!... c'est une secte religieuse trés-florissante aujourd'hui... qui proteste contre l'immoralité du mariage.

Rochemore.

Et qui... s'en passe!...

Sarha.

Absolument.

Francis.

Ah! mais alors pardon... nous avons ça aussi à Paris...

Sarha.

Bah!

Francis.

Des dames qui se passent... parfaitement.

Sarha.

Ah!... oui! — ce que vous appelez...

Rochemore.

Des *Cocottes*... pardon!

Sarha.

Fi donc!... Quelle comparaison.! Dieu merci, il n'ya point de telles femmes chez nous.

Rochemore et Framés.

Bah!

Sarha.

Pas une!...

Rochomore.

Cependant, pour peu que cette jolie dame pratique...

Sarha.

A! mais c'est bien différent...! C'est sa religion.

A pułkownik Nataniel, który wyśmiewa Europę i jej *stare* słońce, i który z dumą republikancką mówi do dwóch młodych Francuzów: »Le pays dẽ la liberté-ceci, monsieur et celui de l'égalité. Vos yeux n'y seront plus affligés par la vue de ces barriéres vermoulues, de ces divisions de castes, de races — *tu przechodzi murzyn* — je flanque á l'eau ce sale nègre s'il continue à se fourrer comme ça dans mes jambes...« Żywcem uchwycone, równość, wolność i braterstwo złapane na gorącym uczynku! Mógłbym jeszcze przytoczyć nie jedno zdanie, nie jedną uwagę, błyszczące dowcipem a uderzające w sam środek zadania. Drugi akt niemniej obrazowo od pierwszego, przedstawia rodzinne życie Nowego-Świata w gospodzie i zapoznaje nas z amerykańskim wynalazkiem *flirtu*, swoją czystością obłudnego, wytwornie poniewierającego — miłość, ostatecznie nie moralnie moralnego, tego *flirtu*, który w innych językach nie ma nazwy, a w którym streszcza się poezya i romans wolnego i demokratycznego Nowego-Świata. W tych dwóch aktach, widzimy w czynach i dziełach jego licznych postaci, ten Nowy - Świat, widzimy pierwowzór

nad pierwowzorami, owego Stryja Sama »qui va toujours de l'avent, l'oeil fixé sur ces trois phares: – la fortune pour but!... l'adresse pour moyen!... et pour morale... le succés!« Doskonale został on uchwycony i oddany na scenie krakowskiej, począwszy od maski przypominającej portrety prezydenta Lincolna, aż do znamion i odcieni odróżniających wybornie tę postać od przedstawianych w teatrze francuskich mieszczuchów. Cały ten świat amerykański, przeprowadza na kawecanie przed publicznością dość rozumna, nieco może gadatliwa, albo pełna zdrowego chłopskiego rozumu, Paryżanka pani Bellamy. Jej dowcip zaostrza się na widok szaleństw i szalbierstw Nowego-Świata a jej chłopski rozum oburza się, paryski zaś spryt chroni ją, przed zamachami Jankesów na jej kieszeń i ostateczne zapewnia jej zwycięstwo. Na krakowskiej scenie, postać ta, nie łatwa do grania, jak każda, którą dopiero stworzyć trzeba, wyzyskaną została z zacięciem wybornem, wesoło i dowcipnie, co uwydatniło jeszcze bardziej srogą porażkę, poniesioną tego wieczora przez Nowy-Świat. Pani Bellamy *con amore* przedstawiała widzom nieocenione pierwowzory demokratyczne i z prawdziwą, nie kłamaną przyjemnością, wyprowadziła w pole zacnych republikanów, chcących ją koniecznie oszukać. Pani Bellamy, której zadanie polega przeważnie na rozmowie, miała tę tak powszechną u francuskich artystek, tak rzadką u polskich zaletę

że umiała swobodnie jak w życiu i po prostu rozmawiać ale też i słuchać.

Jeżeli pod względem głównej społeczno-politycznej myśli komedyi, dwa pierwsze akta są wyczerpujące, to w trzecim spotykamy się z prawdziwą niespodzianką, bo z ślicznym, uroczym romansem, najlepszym może na jaki się kiedykolwiek zdobył Sardou, opartym na psychologicznej prawdzie, w swej treści szlachetnym, w swym kształcie zajmującym i wzruszającym.

Patrząc się na kobiecy świat amerykański, margrabia de Rochemore, czyni zwrot do rodziny starego świata i w niej widzi schronienie dla tych dwóch czy trzech cnót, które mu jeszcze pozostały. Pełen to prawdy zwrot, ale czy nie zapóźny? W każdym razie dość dziwnie brzmi w komedyi Sardou, który nie szczędził temu schronieniu, ciosów w *Serafinie*, *Andrei*, *Starych kawalerach* i w tylu ustępach swoich utworów zgodnych z tym duchem czasu, który niezbyt sprzyja tej rodzinie, którą w amerykańskiej komedyi i wobec hotelowego życia Nowego-Świata, broni on tak wymownie. W samej rzeczy, ten rodzinny dom Stryja Sama w gospodzie, wygląda raczej na wykwintną, pełną przepychu wyścigową stajnię! Samiczkę przedstawia tam ładna, sprytna, wykwintna miss Sarha, wychowana przez stryja Sama i nawskróś przesiąknięta jego wyobrażeniami i pojęciami o życiu. Celem jej *nie dobre ale korzystne* małżeństwo; głównym środkiem dojścia do niego flirt. Polowała już nieraz na męża,

ale natrafiała tylko na drobną zwierzynę, gdy wtem spotyka się na parowcu w pierwszym akcie, z grubszą nieco, z Francuzem, podróżującym dla swojej przyjemności, z margrabią de Rochemore; już na dźwięk tytułu, rozjaśnia się jej republikancka dusza i Sarha strzyże demokratycznemi uszami, a na wiadomość, że margrabia jest bogatym, bardzo bogatym, jej kupieckie serce zapłonęło żądzą bez granic. Zastawia więc na niego sidła, uczucie miłosne oczywiście nie ma tu nic do czynienia, to poprostu polowanie na męża, na korzystne małżeństwo. — Zwykła nasza europejska zalotność, jest dla Amerykanki zbyt łagodnym środkiem, odrazu przechodzi więc do flirtu, do owego polowania par force, przecież niebezpiecznego tylko dla zwierzyny a nie dla myśliwca. Miss Sarha, jako pierwowzór amerykańskiej panny, jest zupełnie pewna siebie, wie czego chce i »wie że można iść aż dotąd, a że nie należy iść aż tam«, wie doskonale, że jej żadne nie grozi niebezpieczeństwo i że ofiarą może tu być tylko francuski margrabia. Zbadawszy dokładnie jego stanowisko społeczne, stan majątku, i dowiedziawszy się, kto jest jego bankierem w Nowym Jorku, rozpoczyna więc flirt i doprowadza go do ostatnich granic, i to tak dalece, że rozmarzony, to znów zdziwiony margrabia, pyta się sam siebie, czy nie pomylił się i nie wszedł do innego domu, a nie do mieszkania zamożnego obywatela Nowego Jorku. Dzieje się to w akcie drugim, który kończy się wyjazdem miss Sarhy

z margrabią, sam na sam do Saragota; należy to bowiem do programu doskonałego i zupełnego flirtu. Lecz w trzecim akcie, raptem, zmienia się postać rzeczy, miss Sarha wraca sama, ale już nie ta sama, złamana, przerażona, zawstydzona, zalewa się łzami. Co się stało? O dziwo, o rzecz niepojęta! Ta niemal bezczelna dziewczyna, ta zimna i wyrachowana zalotnica, tak pewna siebie — zakochała się, uczuła, że nie jest już panią położenia, i uznając się za pobitą, uciekła. Tak, uciekła, ale z gorącą, z szaloną miłością w sercu, z miłością, o której to dziecko kramarskie nie miało dotąd pojęcia. Cała nauka flirtu przepadła, serce przemówiło i wstydliwość przebudziła się. Śliczny to zaprawdę romans, wytworna i pełna prawdy myśl, to zwycięztwo serca kobiecego nad demokratyczno-kupieckiemi uczuciami panieńskiemi Nowego Świata, ta przemiana potworka w dziewicę, pod promieniami miłości, to jednem słowem przeistoczenie samiczki w kobietę. Przeistoczenia tego dokonała na krakowskiej scenie z prawdziwym talentem i wdziękiem Urbanowicz. Ażeby odegrać tak dobrze, tak misternie tę dwulicową rolę, nietylko trzeba zdolności — na których nie zbywało Urbanowicz — trzeba jeszcze pracy i rozmyślania, które są tutaj niezbędnymi przewodnikami. Znana z wdzięku i dowcipu, zbyt wcześnie zgasła pani, mawiała o pewnym świetnym zdobywcy serc kobiecych, iż jego urok polegał na tem, że miał spojrzenie djabła, a uśmiech dziecka. Urbanowicz umiała także połączyć te dwa sprze-

czne żywioły w roli Sarhy, demonizm flirtu i urok dziewicy po raz pierwszy, szczerze i serdecznie kochającej.

Nic więc nie brakuje komedyi Sardou, bo ma w sobie i myśl głębszą i romans zajmujący a prawdziwy, jest i zabawną i nauczającą, podoba się wszystkim, gniewa niektórych. Nie potrzebuję dodawać, że pomimo tych zalet, nie jest wcale ani doskonałą, ani arcydziełem. Arcydziełem nie jest, bo brak jej wyrobienia, wypracowania, bo język i wyrażenia nie grzeszą wcale akademicką poprawnością, bo nareszcie, i to najważniejsza, jestto komedya pierwowzorów a nie charakterów. Jak zbyt słynny Jakób Offenbach kradł siebie samego, tak samo Wiktoryn Sardou okradać się począł w okresie, w którym ukazała się komedya, o której mowa. W Stryju Samie jest dużo rzeczy zabranych Rodzinie Benoiton i Rabagasowi. Przesady w przedstawieniu społeczeństwa demokratyczno-republikańskiego Nowego-Świata na scenie, powtarzam, dopatrzeć się nie mogę; być jednak może, iż niektóre zadania i sprawy zbyt pobieżnie, lekko i lekkomyślnie są poruszone, zbyt dorywczo rozwiązane. Żeby nic a nic nie było dobrego w Ameryce to niepodobna. Należało podnieść pomimo jej karkołomności przedsiębiorczość ducha amerykańskiego, jej znamienite zdobycze oraz olbrzymie skutki, amerykańskiego zmysłu odważnego początkowania. Stryj Sam, to obraz życia Nowego Jorku, Washingtonu i innych miast wiel-

kich, to okazanie, do czego doszło to społeczeństwo, pod wpływem racyonalizmu i wolności bez granic dla wszelkich szaleństw i zboczeń, dla wszelkiej swawoli, a przy braku wszelkiego hamulca i prawidła; do czego doszło i do czego dojść może, gdy braknie mu przestrzeni, tej głównej przyczyny jego bytu w tych szalonych i nieprawidłowych warunkach. Stryj Sam, to obyczaje ale to nie rzeczpospolita Stanów Zjednoczonych północnej Ameryki. Obok tego dziwacznego, cudacznego i nieraz gorszącego życia, wzrosły i wyrastają w Nowym-Świecie żywioły, które staną się może kiedyś zbawczemi, że wspomnę o społeczeństwie katolickiem w Ameryce, które pod wpływem wolności religijnej, tak się znakomicie wykształca i tak wielkie z każdym rokiem czyni postępy. Są to wprawdzie dopiero błyszczące punkta na ciemnem obyczajowem niebie Nowego-Świata, ale dla słuszności, należało je przynajmniej wskazać, szczególniej w chwili, w której prześladowania religijne w Europie, takie przybierały rozmiary, iż tęsknić kazały, pod tym względem, za wolnością amerykańską, aczkolwiek nie wolną od swawoli i pomięszania wyobrażeń.

Niech jednak niezaprzeczone dobrodziejstwa wolności amerykańskiej zbytecznie nas nie łudzą. Nie są one tyle następstwem demokratyczno-republikanckich urządzeń i obyczajów, jak raczej warunków historycznych, geograficznych i gospodarczych Nowego-Świata. Nie dajmy się uwodzić wspomnieniami niezatartemi wojny o nieopodle-

głość. Wtedy i z wielu względów słusznie, Ameryka była wzorem i obiecaną ziemią. Wtedy to okrzyk Nach Amerika! z którym spotykamy się w Kabale und Liebe Schillera, a który Mickiewicz, w innem znaczeniu, powtórzył w Konfederatach, był pełnym zapału i miał szlachetne, wzniosłe znaczenie. Wtedy bowiem Ameryka walczyła o niepodległość, walczyła przeciw okrutnej przemocy, oswiadczała się przeciw bezlitośnemu wyzyskiwaniu ludzi przez ludzi, była bohaterską i cnotliwą jak Washington a bez względu na kształt rządu który sobie nadawała, mogła wzbudzić porywy we wszystkich szlachetnych usposobieniach, we wszystkich tych, którzy, najwyżej cenią — godność człowieka. Ale piękne dni już minęły; społeczeństwo północnoamerykańskie, zamiast być ciemiężonem, z kolei ciemiężyć poczęło, jego obyczaje zamiast pozostać spartańskiemi, stały się babilońskiemi, wychyliwszy do dna spiesznie i gwałtownie czarę postępu, wprawdzie nie upoiło się ono ani zatoczyło, ale znalazło się na rozdrożu i znowu powtórzyć trzeba, dlatego jeszcze jest na niem bezpiecznem, że żyje wśród ogromnych obszarów dotąd niezaludnionych.

Tego wyjątkowego stanu rzeczy obraz przedstawia Stryj Sam, zwłaszcza jego obyczaje. Ale nie przedstawia zdumiewającego, doniosłego bytu i rozwoju oraz niezaprzeczenie wielkiej potęgi państwa, ba nawet mocarstwa Zjednoczonych Stanów, które w Ameryce górujące, w całym

świecie ważne, dla niektórych nawet niebezpieczne, zajęło stanowisko; mocarstwa, które od czasu jak się ukazał Stryj Sam, spieszne i znaczne zrobiło, na polu politycznem i międzynarodowej polityki postępy, które na morzach i lądach zapuszcza dalekie zagony i które potrafiło stać się zdobywcą, bez stałej, wielkiej armii. — Tego wszystkiego nie objął Stryj Sam, bo do tego za szczupłą jest teatralna widownia.

Jedno jednak jest pewnem, oto że Stryj Sam przekonać winien, iż z wyjątkiem osobistej samopomocy nic z tego co przedstawił ani z tego co pominął, nie da się zastosować politycznie i społecznie w naszej starej Europie, że w obrazie, który nam dał Sardou, Nowego-Świata znajduje się nauka, czego się nam wypada wystrzegać i czego ani zazdrościć ani naśladować nie należy nam. Ztąd też nadzieje tych którzy mniemali, iż demokracya amerykańska posłużyć będzie mogła za wzór Europie oraz za środek umożliwienia w Europie demokracyi, okazują się płonnemi.

Ten zaś Nowy-Świat, przedstawiony na scenie, wzorem lub ziemią obiecaną będzie dla śmiałków lub dla wykolejonych i włóczęgów, oraz dla nie mogących zarobić w Europie na chleb powszedni.

Polska polityczna komedya.

Z komedyopisarzem, który miał zawsze i nieodmiennie publiczność za sobą, który był jej najmłodszem, ulubionem dzieckiem, miłem, figlarnem ocena znajdowała się w stosunku Zuzanny do Cherubina. Mogła mu grozić, mogła nawet karcić, ale pomimo surowej cnoty miała dla niego, nawet dla jego psot i wybryków pobłażanie. Roztropną mienić się mogła, jeżeli zdołała postąpić z nim jak Zuzanna, a nie jak hrabina Almaviva, jeżeli nie miała dla Cherubina współczucia, które już jest wspólnictwem, i uczucia, które jest czemś więcej, jak pobłażaniem.

Tym komedyopisarzem był Jan Aleksander hrabia Fredro, syn wielkiego twórcy polskiej komedyi, o którym mówię na początku tej książki. Fredro (syn) zaczął pisać dla sceny w czasie, w którym zarządzałem Teatrem krakowskim, wspólnie z Adamem Skorupką od 1866 r. do 1870 r. następnie sam, od ostatniego kwartału 1871 r. do ostatniego kwartału 1885 r.

Fredro (syn) był mi pomocnym; powie-

rzał mi do wystawienia swoje utwory, które ożywiły polski teatr. Nie był tej miary komedyopisarzem co ojciec, ale najlepiej świadczyło o jego wartości, iż nietylko nie mogło być mowy, aby ściągnął na siebie śmieszność, przywiązaną najczęściej do synów wielkich pisarzy, chcących iść w ich ślady, ale że cieszył się swojem, własnem, istotnem, udzielnem powodzeniem i był samym sobą. — Mówiąc o pisarzu dodam tylko, że człowiek miał swój, właściwy jemu wdzięk, że przywiązywał do siebie. Łączyła mnie z nim przyjaźń.

W kwietniu 1873 r. wystawiłem nową Fredry (syna) pięcioaktową komedyę: Obce żywioły. W środku pierwszego aktu ktoś, także pisarz dramatyczny, zawołał głośno: »Oho! już ma publiczność za sobą!« Wykrzyknik ten najlepiej określał talent Fredry (syna). Umiał mieć publiczność za sobą. W teatrze, jeżeli to jeszcze nie wszystko, to już wiele. Jak za Cherubinem były kobiety, tak za Fredrą (synem) publiczność naszych teatrów, a najprzykrzejsza i najmniej dorodna niewiasta, ocena, ta straszna Marcelina jakżeż mogła czynić wyjątek?! Pisząc o jego Obcych żywiołach zdobędę się może jak Zuzanna na klapsy, ale nie na surowe postępowanie hrabiego Almavivy, raz że w tym wypadku na to nie zasłużył, powtóre dlatego, że był Cherubinem, świetnym kapitanem i wesołym paziem naszej literatury dramatycznej. Gdyby w tem wyznaniu dopatrzeć się chciano przyjacielskiej stronniczości, odpowiedziałbym: »miał publiczność za-

sobą«. Co znaczy, że był scenicznym zawsze i przedewszystkiem. A dlatego, że Fredro (syn) był scenicznym, ma mnie już po swojej stronie; sceniczność bowiem, która gdzieindziej jest niezbędnym warunkiem, u nas jest białym krukiem. Kto widział niezliczone próby naszych współczesnych pisarzy dramatycznych, które próby jednego wieczora nie wytrzymały, a kto cztery razy z rzędu był na Obcych żywołach, bawił się i czuł, że się publiczność bawiła, ten przyznać musiał ich twórcy wyższość, która rozstrzyga o losie dzieł teatralnych, bo o ich niehonorowem, ale rzeczywistem obywatelstwie na scenie.

Właśnie z Obcemi żywiołami rzecz była wątpliwą, nawet niebezpieczną. Fredro (syn) próbował po raz pierwszy trudnego przeobrażenia, z lekkiego i zabawnego chciał się przemienić w poważnego; zamiast wywołać jedynie śmiech, chciał pobudzić do głębszego zastanowienia; zamiast bawić tylko, chciał także nauczać. Obrał przedmiot drażliwy, nie przypadający do smaku wielu, uderzył nielitościwie w demagogię, ukąsił dotkliwie szalbierzy politycznych, nikogo nie oszczędził; nietylko nie starał się wywołać oklasków parteru, ale przeciwnie rzucił rękawicę temu, czemu parter przyzwyczaił się hołdować; napisał długą, bardzo długą, pięcioaktową komedyę i to komedyę polityczną, która musiała być w wysokim stopniu — niepopularną. Ileż tu nie obcych, ale rodzimych żywiołów niepowodzenia! Przecież i tym razem wyszedł z publicznością zwycięsko,

tak dobrze we wzburzonym zawsze Lwowie, jak w zawsze spokojnym Krakowie. Już w połowie pierwszego aktu wszyscy się śmiali, a nikt nie myślał o dążności komedyi, wszyscy się bawili, a nikt się już nie obawiał, aby ten poważny utwór był nudnym; z czego wnosić należało znowu, że ze wszystkich współczesnych mu młodych komedyopisarzy, Fredro (syn) był najwięcej scenicznym, że posiadał jakiś talizman, który nieszkodliwemi czynił jego wady, zarówno wtedy, kiedy był lekkim, jak wtedy, kiedy chciał być poważnym.

Nie ganiłem go, że w jego komedyach nie było głębokich myśli i wyraźnego zamiaru. Sztuka dla sztuki jest zasadą, której dramatyczna trzymać się musi jak inne. Działać ona powinna na wykształcenie ogółu, na wyrobienie dobrego smaku; ma użyteczność narodową, zwłaszcza u nas. Dlatego cenię udatne utwory dramatyczne, chociaż zbywa im na wyraźnym zamiarze lub filozoficznej myśli. Cóż z tego, że w dawniejszych komedyach Fredry (syna), nie było poważnych żywiołów, skoro ani przewrotnemi, ani szkodliwemi nie były a stworzyły przeważnie ówczesny bieżący repertuar polski i grane były na wszystkich polskich scenach niezliczoną liczbę razy?! W jego fraszkach lub lekkich komedyach, był duch polski, słowo polskie, polski dowcip, polska wesołość, codzienne polskie życie, polski obyczaj; temu przypatrywała się liczna polska publiczność — i to nazywam rzeczywistym, scenicznym skutkiem, istotniejszym od

często urojonego, jaki zamierza się osiągnąć dążnością w utworze — nie mówiąc oczywiście o złej.

A aczkolwiek twierdzono, że w utworach Fredry (syna) nie było nic głębszego, okazał się on, w Przedśniadaniu, tym pączku róży skąpanym w porannej rosie majowej, poetą młodości, w Drzymce pana Prospera, misternym znawcą polskiej kobiety, w Consilium Facultatis i Posażnej Jedynaczce mistrzem pustego śmiechu. Przyznaję jednak, że widząc tę prawdziwą, tak rzadką u nas, zdolność sceniczną, żałowałem, że Fredro (syn) zostawiał odłogiem urodzajne niwy dla uprawiania ogrodów, żałowałem, że nie próbował sił w niewyczerpanej dla komedyopisarza kopalni, galicyjskiego, politycznego i społecznego życia; żałowałem nie tyle dla niego, jak dla społeczeństwa, bo bez tego Fredro (syn) miał zapewnione miejsce w narodowym repertuarze, ale ważne w nim miejsce zostawało opróżnionem.

Obcemi żywiołami wszedł odważnie w głąb kopalni. Czuł ważność zadania i poświęcił komedyę Stanisławowi Tarnowskiemu. Co po pierwszym dniu pracy wydobył? Będę się starał ocenić.

Myśl główna dzieła jest poniekąd zawarta w tytule. Prądy, wyobrażenia, żywioły zatruwające nasze społeczeństwo lub grożące mu i niebezpieczne, nie są rodzimemi, lecz obcemi; to co kala nasz duch narodowy; co usiłuje rozsadzić nas, nie pochodzi z nas samych, lecz jest przy-

pływem z zachodu, w części jak obecnie z północy, lub jest prostem służalczem naśladownictwem. Takie jest główne założenie utworu. Wiele w tem prawdy, ale względnej. Wszystko złe, które u nas jest, lub które nam grozi, przypisywać obcym żywiołom, byłoby błędem, niedokładnością i znowu zgubnem złudzeniem. Są rodzime, narodowe, odwieczne wady i grzechy groźniejsze i niebezpieczniejsze od obcych żywiołów: duch anarchii, zazdrość, zawiść, żądza popularności, słabość charakteru, chwiejność zdania, brak stałości i odwagi obywatelskiej osobiste nienawiści, wieczne łudzenie się, przesada, zbyt dobre o sobie mniemanie — stokroć więcej dały się nam w dziejach naszych we znaki i dziś jeszcze więcej nam szkodzą, niż obce żywioły, a żyzną są, bodaj czy nietkniętą niwą dla badacza i komedyopisarza. Fredro (syn) bezsprzecznie nie mniemał, iż w Obcych żywiołach przedstawił wszystkie nasze ujemne strony; chciał tylko wykazać, jak szkodliwie na nas działają przymieszki obczyzny; lecz tem właśnie, pominął rzecz ważniejszą w politycznej i społecznej komedyi, dla mniej ważnej; bo pominął wkorzenione narodowe nałogi, dla tych, które łatwo naszego społeczeństwa się czepiają i do niego przyczepiają. Jest to pierwsza wada komedyi, która dała powód do mylnego tłómaczenia i do zarzutu, iż czynniki wprowadzone w nią nie są nam znane. Tak nie jest; są one niewątpliwie w naszem społeczeństwie, lecz mniejsze niezawodnie w życiu naszem zajmują miejsce, niż przy-

wary wyłącznie narodowe, aczkolwiek łatwość przyswajania sobie obcych żywiołów, za jednę z głównych rodzimych poczytać należy. Lecz komedyopisarzowi trudno narzucać przedmiotu, uwaga też ta jest raczej ogólną, jak odnoszącą się do Obcych żywiołów. W tej komedyi założył on sobie przedstawić wpływ współczesnych obcych żywiołów na nas, tem jednem nie ogarnął całego naszego społeczeństwa, nie podał całej i dokładnej jego dyagnozy, nie zbadał ogólnego stanu chorego, lecz opukał zręcznie i umiejętnie jedną zbolałą część. Główne postacie działające i stojące na pierwszym odrysie, przedstawiają tylko jedną dolegliwość; postacie zaś podrzędne i bierne, jak Moranowski i Burbasiewicz, są nierównie więcej rodzime, związane z całem naszem jestestwem i odtwarzają nierównie lepiej rzeczywisty stan chorego, są lepiej trafione i prawdziwsze, jak Szmucer, Szambelan i Techtelmann.

Obce więc żywioły występują do walki z rodzimemi, tem więcej zajmującej, że nie jest otwartą, lecz głuchą, cichą, na pozór nieznaczną.

W ciągu działania uwydatniają się słabe strony naszych żywiołów, a odsłaniają się obce żywioły w całej nagości. To bardzo trafne, zgodne ze sceną i jej zadaniem; w skutku jednak założenia, obce żywioły wydają się nierównie ważniejszemi, niż rodzime, a właśnie te pewniejszą nakreślone są ręką.

Trzy podziwiać należy znakomite nawet głębokie w komedyi myśli. Społeczeństwo nasze

w osobie prezesa Moranowskiego, wyzyskiwać się daje przez obce żywioły, które Szmucer przedstawia, pod wpływem strachu, wskutku braku wszelkiej stanowczości i odwagi oraz niemałej do popularności słabości. — Obcy żywioł — Szmucer, nie stroi się już wcale w szaty polskie, lecz w ogólnoludzkie. — Ratunku szukać nie podobna w dzisiejszych ludziach, znaleźć go można tylko w poprzednich pokoleniach, w napoleońskim jenerale Moranowskim.

Tak jest — najlepsze zdrowe żywioły dają się u nas porywać na zgubne tory, popełniają niedorzeczności i błędy nie w skutku własnych wyobrażeń i przekonań, nie dla dogodzenia sobie, ale jedynie z braku woli i hartu, z braku odwagi obywatelskiej i z dziecinnej obawy przed niepopularnością. To jest niestety historya szeregu lat politycznego i społecznego życia, naszego obywatelstwa, naszej szlachty, to przyczyna błędnego politykowania, które wciąż jest niechętnem potakiwaniem zgubnym żywiołom, czy one obce, czy rodzime.

Brakiem odwagi obywatelskiej wybuchło powstanie 1863 r.; brakiem tej odwagi, zmarnowano wiele czasu w Galicyi i pozwolono złym żywiołom rozwielmożnić się. Postrach rzucony przez pewnych ludzi, pewne dzienniki i bruk lwowski, popychał czasem nasze sejmy, a nawet Koło Polskie w Wiedniu do błędów, jak Szmucer prezesa Moranowskiego do głupstw. Tu zatem komedyopisarz okazał się badaczem i myślicielem i po-

winszować mu można zręcznego wcielenia w komedyę plagi, która jak zmora zaciężyła, szczególniej nad galicyjskiem społeczeństwem.

Że postrachu i szkodliwego, roztaczającego żywiołu nie uzbroił w górnolotne słowa patryotyczne, ani w apostolstwo fałszywego patryotyzmu, tem głębiej jeszcze sięgnął, tem dowiódł, że przenikliwym wzrokiem zajrzał w tajniki naszego społeczeństwa i w jego przyszłość. W chwili, kiedy pisał Obce żywioły rozpoczynał się dopiero niebezpieczny ruch i objawiało się zgubne przeobrażenie umysłowe. Kiedy zabrakło sposobności do wichrzeń i spisków pseudopatryotycznych, kiedy szkodliwy patryotyzm, skrępowany okolicznościami oraz rozsądkiem znacznej części narodu, nie mógł sobie ulżyć, kiedy szalony miał na razie zamknięte pole popisów, wielu zamiast oddać się prawdziwemu, rozsądnemu i użytecznemu, szukało w naukach z obczyzny żywcem przeniesionych, nowych niby dla społeczeństwa dróg. Małpowanie było zawsze polskim nałogiem. Wszakżeż znaleźli się w końcu ludzie, którzy uznali za potrzebne naśladować nawet Wszechniemców! Lecz wtedy w Warszawie, utworzyła się była filozoficzna szkoła pozytywistów, a że u nas wszystko zaraz łączy się z życiem społeczeństwa i najbardziej transcendentalne nauki, przeistaczają się wnet w polityczne; pisma i ludzie owej szkoły, wpłynęli przemijająco wprawdzie, na usposobienie zwłaszcza młodzieży, która dopiero później poczęła hołdować kierunkowi socyalistycznemu

idącemu również z obczyzny i to z dwóch stron od Zachodu i Rosyi. — Ztąd osłabienie patryotycznego uczucia polskiego i zastąpienie go skrajnemi ogólno-ludzkiemi wyobrażeniami i wichrzeniami. Demagogiczne żywioły odrzuciły na raz hasła patryotyczne, któremi długo wymuszały na narodzie bezowocne, co gorsza, zgubne ofiary; już tylko od czasu do czasu, jakby od niechcenia posługując się niemi, a wywiesić miały sztandar ogólno-oświatowy bezwyznaniowości i socyalizmu niweczących myśl narodową, rozkładających narodowe życie. Słowem Szmucery przestali posługiwać się patryotyzmem, wysunęli sprawę społeczną. Dlaczego? Bo tym nowym środkiem łatwiej było, coraz łatwiej trafić do licznych zastępów, do młodzieży, do warstw rzemieślniczych i robotniczych, nawet do chłopów, do ulicy, tem samem podziałać także na Moranowskich. Niepocieszne te dla polskiej przyszłości, objawy, najliczniejsze są w Warszawie i w krajach pod rządem rosyjskim, także pruskim i to między młodzieżą i średnią nieco wykształconą warstwą. Urzędowe rosyjskie sprawozdanie o stanie Królestwa Polskiego w chwili ukazania się Obcych żywiołów zaznaczało z zadowoleniem dopiero, pojawienie się tego kierunku i tej roboty, jako zapowiadające nowy zwrot umysłów i nowy okres w dziejach Polski. W Galicyi te dążenia i objawy były mniej wyraźne, niedołężniejsze i jeszcze bardzo odosobnione. Wszędzie jednak zamarznięcie uczucia patryotycznego, szczególniej u młodych, sta-

wało się oznaką czasu tak, iż poczęto pytać, ażali fałszywy, szkodliwy patryotyzm, który wymuszał na społeczeństwie niedorzeczności i szaleństwa, a z którym właśnie stoczono walkę stanowczą, nie był mniej złowrogim od tego drugiego fałszywego bóstwa, przed którem palić zaczynano kadzidła i na ołtarzach którego gotowano się składać ofiary, najpierw ofiarę ducha narodowego? Zdrowy rozsądek i sumienie odpowiadały: że nowe zło nie usprawiedliwiało dawnego i że jedyną prawdą jest zdrowy, czerstwy patryotyzm, oparty i kierujący się uczuciem obowiązku.

Trafnym zatem pomysłem było przedstawić demagoga, który już nie używał broni patryotyzmu; ale zwłaszcza godnem zastanowienia. Szmucer, który w 1863 r. jeździł po obozach i »apostołował« w 1871 r., ani razu nie wspomina o Polsce, ani razu nie przemawia do polskich uczuć Moranowskiego, ani razu nie gra na tym ogranym instrumencie, na tym wedle socyalistycznego słownika, starym gracie. Przerażająca wstrzemięźliwość. Ale dowód, że Szmucer miał już inny środek szkodzenia narodowi niż dawny fałszywy i zgubny patryotyzm.

Najpiękniejszą myśl przedstawia w komedyi jenerał Moranowski. Jest on bowiem wyrzutem sumienia nie dla obcych, ale rodzimych żywiołów, iż nie mają już w sobie ani dość siły, ani dość stanowczości, ani może dość zacności, aby zgnieść, zniweczyć i pozbyć się złych i szkodliwych żywiołów i że on człowiek z innego pokolenia

i stojący nad grobem, niezbędnym jest, aby hartem duszy i odwagą, złamać i skruszyć na miazgę Szmucera. To wyciągnięcie z łóżka starca Napoleonisty, aby zbawić nasze dzisiejsze społeczeństwo, jest pomysłem niepospolitym, przejmującym do szpiku kości, jest rozpaczliwem, srogiem, ale niestety zasłużonem świadectwem ubóstwa danem temu społeczeństwu.

Trzy powyżej zaznaczone myśli, użyte jako główne czynniki komedyi, dostateczne są, aby z niej zrobić dzieło wyjątkowe, zajmujące i nauczające.

Przypatrzmy się, jak przeprowadzone są w szczegółach, jak układają się do równowagi, jak pod ich opiekuńczemi skrzydłami, komedyopisarz przedstawił nasze społeczeństwo i jego ujemne strony.

W pierwszym akcie zamierzona mowa Moranowskiego jest arcydziełem tak w szczegółach jak w ogólnym pomyśle. Co to za dobroduszne, doskonałe, dokładne przedstawienie stanu Galicyi; nic tam nie jest pominiętem, ani jedna bieda, ani jedna śmieszność, ani jedna niedorzeczność. Długa ta mowa tak przy tem zręcznie jest ułożona, że nie nuży i nie nudzi, lecz wciąż bawi, zajmuje, i rozśmiesza. Jakżeż wyborną jest ta potrzeba Moranowskiego poradzenia się Szmucera, to lekceważenie go w obejściu, a zważanie na wrażenie, jakie mowa na nim sprawia i wysokie cenienie jego zdania! Ale najpyszniejszym w tem wszystkiem jest brak — zakończenia! Brak zakończenia,

czyż to nie ostatnie słowo polityki galicyjskiej? Tak w Radzie powiatowej, jak w Sejmie, tak na wsi jak we Lwowie, tak w ustach pana Moranowskiego, jak w ustach lepszych od niego mówców! Ten brak zakończenia, którego Moranowski znaleść nie może, jest w swoim rodzaju szczytnym. Po załatwieniu się z mową bez zakończenia, Moranowski przechodzi do wysłuchania rachunku sekretarza Szmucera, z raty propinacyjnej, który także jako obraz rodzajowy jest wyśmienitym. Jest to bowiem dokładne wyliczenie wszystkich niepotrzebnych wydatków, na które szlachtę naszą narażają: jej próżność, nieznajomość rzeczy, brak odwagi, miękkość i wszechwładna obawa niepopularności. W tym rachunku są takie wydatki, jak wspieranie dziennika, który przeciw szlachcie i obywatelstwu pisze, lecz który, jak to Szmucer wytłómaczył Moranowskiemu, podtrzymuje wzięcie i znaczenie pana marszałka Rady powiatowej. To przecież wzięte z życia. A owa składka na podpalaczy paryskich, na którą poczciwa szlachecka dusza Moranowskiego oburza się, do której jednak ostatecznie przyczynia się z braku stanowczości i z tchórzostwa — czyż to niestety nie codzienne dzieje naszego obywatelstwa?! A jakżeż prawdziwe są te słowa w ustach Moranowskiego: »Sto reńskich dam zaraz, tylko żeby mnie uwolnili od zbierania składki, bo to jakoś człowiekowi wstyd powiedzieć: — Daj na podpalaczy!... — nie mógłbyś tego jakoś ułożyć, Szmucerku?« Wyborne!

Wstyd zbierać, lecz nie wstyd dać na Komunardów, byle jakoś zasłonić się przed jednymi, a nie narazić sobie drugich; dać więc wbrew przekonaniu, wbrew sumieniu, ale po cichu, a do tego wszystkiego wezwać pomocy Szmucera! Otóż to obraz miękkości i braku zdania naszej szlachty, która tyle razy popiera wbrew skłonności i przekonaniu, rzeczy szkodliwe dla kraju, głównie przeciw niej samej wymierzone i to zbyt często, na to tylko, aby gonić za cieniem popularności, gdy jednocześnie Szmucery rzucają się na kawał mięsa. Szmucer jest tu znakomitem uosobieniem wyzyskiwania, przez wszelkie brudne żywioły, nie zbyt mądrej, lecz przecież poczciwej i w gruncie zacnej części naszego społeczeństwa i tych niezliczonych składek, któremi przewódcy ludu i dzienniki nużą i wycieńczają szlachtę, rzucając jej w twarz, jako podziękę, obelgi i wyrzuty braku ofiarności.

Szmucer wyzyskuje z nienawiści, nietylko dla wyzyskiwania, ale także i głównie dla zniszczenia. Głupi ostatecznie Szmucer, bo chciałby, jak ów chłop w bajce, zarżnąć kurę, która znosi złote jaja! Ale tak jest, to ostatnie słowo demagogii i jej dziennikarstwa w stosunku do szlachty, która je wspiera i karmi. Szmucer więc jest tu nietylko jednostką, ale przedstawicielem pewnego stronnictwa i pewnych żywiołów, wcale nam nie obcych. To samo powiedzieć można o wielu innych postaciach w komedyi, co może dodaje dziełu doniosłości lecz z ich szkodą. Ile razy osoba dzia-

łająca nosi na swoich barkach przedstawicielstwo myśli, stronnictwa lub kierunku, tyle razy traci jako żyjąca istota i jako charakter.

Stosunek Szmucera z panią Moranowską, który zawiązuje się już w pierwszym akcie, nie należy do zakresu ogólno polityczno-społecznych myśli i dążności komedyi, które obecnie rozbieram. Jednak i tu wiele jest rzeczywistości, wiele trafnych spostrzeżeń. Wpływanie szkodliwych żywiołów na nasze społeczeństwo, za pomocą kobiet i wplątanie ich w działanie, to niezaprzeczona prawda. Ta pani Moranowska, latająca po obłokach, pisząca wiersze i rozprawiająca o zagadnieniach społecznych, a czująca potrzebę kochania i być kochaną przez kogoś innego jak przez pana Moranowskiego, dająca się uwikłać w sidła Szmucera, to jeden z licznych epizodów naszego życia i naszych politycznych klęsk, w których kobiety tak zgubnie przeważny brały udział, popchnięte świętym ogniem miłości sprawy, a kończące prawie zawsze na świętym ogniu dla Szmucera. Jest tu rzecz godna zapisania. Łącznikiem między Ludmiłą a Szmucerem nie jest już wcale jakieś wygórowane uczucie patryotyczne — jak to bywało w podobnych wypadkach przed laty — lecz ogólna miłość ludzkości, pięknie brzmiące słowa postępowe i wolnomyślne, skrajne uczucia społeczne, zamącające słabą głowę Ludmiły, dobrze odegrane przez Szmucera.

Już na początku drugiego aktu dowiadujemy się kim jest Szmucer — wysłannikiem *internatio-*

nalu. Tu przychodzi nam zapytać, czy to odpowiadało rzeczywistości? Wątpić wolno, aby *international* zbyt się nami troszczył i wysyłał swoich ludzi zwłaszcza do Galicyi. Raczej na ochotnika mogli się znaleść u nas zwolennicy jego nauki, i lepiej było nie zrzucać na obcych, własnych niedorzeczności. Szmucer nie będąc wysłannikiem *internationalu* lecz poprostu miejscowym demagogiem, współpracownikiem tego lub owego skrajnego dziennika, mógł być równie ohydnym, szkodliwym i obcym żywiołem poronionym przez zachodnie dążenia wywrotowe lub nihilizm a byłby prawdziwszym, więcej miejscowym i na czasie. — Ciekawem jest jednak, że kiedy Fredro (syn) pisał Oba Żywioły, przeobrażenie o którem wyżej mowa, rozpoczynało się dopiero, jak rzekłem, nieznacznie, raczej w umysłach, jak czynami, wcale dokonanem nie było i nie doszło było jeszcze do socyalizmu w społeczeństwie polskiem pod rządami rosyjskim i pruskim, nie mówiąc o Galicyi, gdzie nie było ani posłów socyalistycznych i zebrań socyalistów, nawet Stojałowszczyków lub ludowców i gdzie nie częste zmowy zecerów lub innych rzemieślników we Lwowie i Krakowie, miały tak łagodne znamiona, iż niepodobna było przypisywać im pochodzenia ogólno-światowego i nadawać doniosłego znaczenia. Dlatego ludzie, rzeczy i wyrażenia znane wtedy głównie z obcych dzienników, żywioły, z którymi w życiu codziennem nie miało się jeszcze do czynienia, raziły nieco w komedyi i pozbawiły ją barwy miejscowej.

Przedwczesną wydawała się rozmowa Szmucera z Wisiadliakiem, zakończona słowy: »Komitet będzie ze mnie zadowolony«, aczkolwiek mieści ona w sobie wiele rysów prawdziwych i wiele ostrego szyderstwa. Komedya traciła na uprzedzaniu wypadkow, bo sprawy i ludzie ukazywali się w dali, przedstawienie zaś teraźniejszości, rzeczywistych na razie stosunków, byłoby większe sprawiło wrażenie. Lecz satyryk chciał być prorokiem. Pisarz pragnący nauczać i wskazywać niebezpieczeństwa, może sobie tego dozwolić i wolno mu przepowiadać. Przepowiedział też Fredro (syn) w Obcych Żywiołach, że społeczeństwo pod wpływem bałamucących go czynników, pozytywizmu, przewrotnych pism złych i niedorzecznych a wyuzdanych dzienników, bezwyznaniowości, małpowania zagranicy, zachodniego socyalizmu i rosyjskiego nihilizmu, a przy słabości rodzimych zachowawczych i narodowych żywiołów, doczeka się nowej waśni społecznej i usłyszy dźwięk Czerwonego Sztandaru. Tylko, że Szmucery do tego doprowadzili na własną rękę, własnym rozumem, sumieniem i małpiarstwem nie będąc wysłannikami *internationału* i nie na jego, lecz kraju rachunek.

W pierwszym zaraz akcie występuje Jan Dymar, niejako przeciwstawienie Szmucera, coś na kształt dobrego ducha naprzeciw złego. Przedstawiać on ma zacną, poczciwą, rozumną demokracyę naprzeciw szalbierza zasad skrajnych. Bardzo to dobrze. Ależ czy on także nie był przedwcze-

snem nieco u nas zjawiskiem? I tu więc może komedyo-pisarz był prorokiem! Miejmy nadzieję, że nie fałszywym! Dymar jednak wygląda nieco w komedyi, jak ustępstwo ze strony Fredry (syn), lub szlachetne złudzenie. Niewątpliwie, że dla unicestwienia Szmucerów, potrzebni są Dymarzy, szczególniej z takiemi Moranowskiemi! Lecz Dymar nie wystarcza komedyo-pisarzowi do tego dzieła, jako jego sprzymierzeńca wprowadza młodego hrabiego dość bladą postać, która mało działa, a kilka tylko pięknie brzmiących wypowiada słów. Czy był w tym hrabiu zamiar? Zapytam z shakspearowską Beatrice. Nie mniemam, przecież postać ta wypada dość zgodnie z rzeczywistością. I od takich ludzi, mało oczekiwać może nasza społeczność i oni nie zdolni stanąć do walki ze Szmucerami, bo wypowiedziawszy dość silnie swoje przekonanie w poufnem kółku, ów hrabia jak wielu jemu podobnych, przekonany jest, że spełnił już całkowicie obowiązek i myśli tylko o wyniesieniu się z kraju, o manatkach jak książę Monaco w Rabagasie, chyba że go wstrzymają czarne oczy jakiejś Heleny. Zdaje się, że Fredro (syn) bez zamiaru nakreślił tę postać z niemałą przymieszką szyderstwa. Wyskoczyła ona taką, jaką jest z pod pióra, a wyskoczyła zgodna z prawdą. Miał to być bohater, a jest rzeczywiście człowiek do niczego.

Lecz i Dymar, który nie jest ani tak biernym, ani tak ładnie wysławiającym się jak młody hrabia, który działa, naraża się i czoło stawia Szmu-

cerowi, który nawet odsłonić go próbuje, przecież przy słabości i niedołęztwie Moranowskiego, nie może mu dać rady i wyznaje, że — Szmucer zwyciężył! Dość, że nikt w tem społeczeństwie, słabi i silni, źli i dobrzy, czynni i bierni, rozumni i głupi nie są zdolni zgnieść złowrogich żywiołów. Któż je pokona?

Już powiedziałem, że osoby stojące na drugim odrysie, są nierównie lepiej udane, jak te, które są na pierwszym, dlatego właśnie, że nie są obcymi, ale rodzimymi żywiołami. Do takich najlepszych zaliczę burmistrza Burbasiewicza, który jest świetnem uosobieniem tej prawdy, że u nas najarystokratyczniejszemi są najdemokratyczniejsze warstwy, prawdy, którą z wielkim dowcipem rozwinął Bałucki w Połowaniu na Męża. Co za szkoda, że ten Burbasiewicz, że ten ujemny, ale nasz rodzimy żywioł, tak mało i przejściowo ukazuje się w komedyi. Dlaczego nie rozwiniętą jest ta myśl, że na niego Dymar liczyć nie powinien, a Szmucer z pewnością rachować może aż do piątego aktu, w którym Burbasiewicz przejrzawszy, gdy mu Szmucer dojechał, staje się wspaniałym wykonawcą sprawiedliwości ludowej.

W trzecim akcie Dymar przemyśliwa na dobre o sposobach odsłonięcia Szmucera, jak gdyby dostatecznem to było, aby go zwyciężyć. Złudzenie! Bo właśnie Moranowscy najbardziej drżą przed odsłoniętemi Szmucerami. Jest w tem mniemaniu Dymara szlachetna dobroduszność. Jak tu uczynić nieszkodliwym Szmucera? Na to hrabia w dwóch

słowach podaje jedyny sposób: »Dać mu wioskę i tytuł.« Słowa te, to streszczenie wszystkiego, to śmiałe wypowiedzenie tego, co jest w przekonaniu każdego i nieraz wypowiedzianem już było, lecz wypowiedziane w komedyi i z desek, jest doniosłem i uderza w samo serce sprawy. Jest to psychologiczne ocenienie i zbadanie powodów każdej demagogii, raczej każdego demagoga. Dymar więc postarał się o to, aby Szmucer miał i wieś i tytuł hrabiego. Nadmiar szczęścia, spełnienie najskrytszych pragnień, stawiają Szmucera i jego żądze w prawdziwym świetle; nie topnieje on pod promieniami tego wschodzącego słońca, ale upada jak rażony piorunem; nikczemność jego odkrywa się tu w całej nagości. Marzenia spełnione, wprawdzie nie zapomocą zabiegów i *internationalu*, ale przypadkiem, trafem, mniejsza o to, skoro się jest u mety. »Więc to prawda, to nie sen! Ja... ja.. jestem panem... ja jestem hrabią!« Teraz bądźcie zdrowe szumne słowa, bądź zdrowa miłości ludzkości, bądźcie zdrowe wolnomyślne zasady, Szmucer już nigdy wyznawać was nie będzie! Szmucer żegna was na zawsze! Wszystko to prawda, prawda głęboka nawet swoją pospolitością, to ostatnie słowo kierunku i mniemanych myśli, które Szmucer przedstawia w komedyi. Wielka scena aktu czwartego, w której Szmucer zupełnie się odsłania, nie jest może nową, ale jest ludzką, prawdziwą, jest sprawdzeniem słów hrabiego »Dać mu wieś i tytuł hrabiowski.« Każdy rys z życia

tu wzięty. Szmucer przy tym stole, to uosobienie wszystkich szubrawców, którym fortuna uśmiechnęła się i których przekonania, różczka czarodziejska szczęścia, w jednej przemienia chwili. Psychologicznie, Szmucer nie chcący nic a nic spuścić dzierżawcom, Szmucer oburzający się na składki i rzucający na ziemię telegram Przyszłości żądający zapomogi, jest równie prawdziwym jak Rabagas, nakazujący uderzenie konnicy i uwięzienie swoich politycznych przyjaciół. Szmucer odsłania się tu za prędko, możnaby powiedzieć; nie, bo nie ma już ani chwili do stracenia ani potrzeby dalszej udawania; a potem szczęście uczyniło go szczerym, to nawet szlachetny rys u niego. Zresztą scena ta była nieuniknioną, aby w całej pełni przedstawić Szmucera, a liczne butelki węgrzyna, którym zgromadzenie oblewa hrabiostwo bohatera, dopomagają do jej prawdy.

Ale to tylko sen! tak niestety był to tylko sen! Gdyby bowiem tak łatwo było o tytuł hrabiowski, szczególniej o majątek hrabiowski, jakżeż mało niebezpiecznymi byliby Szmucery! Lecz na nieszczęście trudno im nastarczyć a społeczeństwo nie mając tyle hrabstw do rozdania ilu jest Szmucerów, musi z nimi walczyć i dobrze się przeciw nim uzbroić.

Dymar sam przyznaje się do swojego fortelu, bo jeżeli Szmucer niebezpiecznym był dla Moranowskiego i Heleny, to hrabia von und zu Schmutzenhausen jeszcze łatwiej otrzymać może jej rękę. Dymar mniema znowu, że dość będzie rzecz całą

wykryć, aby ostatecznie zgubić Szmucera, lecz zapomina o sile bezczelności wobec niedołęstwa i braku woli. Bezczelność, to broń potężna, to wielka moc żywiołów i stronnictwa, które Szmucer przedstawia, mianowicie naprzeciw Moranowskich, to cała i jedyna wyższość owego niecnego dziennikarstwa, które jest zarazem wstydem i plagą Galicyi. Jedną też z najpiękniejszych, najlepiej obmyślanych i oddanych chwil w komedyi, jest ta, w której Szmucer zwycięża nie już udawaniem, nie obłudą, ale tą bezczelnością, której codzienne przykłady mamy w szpaltach pewnych pism naszych. Każde słowo w przemówieniu Szmucera jest tu znakomite, pełne prawdy i ogólnej doniosłości:

»Skończyłeś pan? teraz pozwólcie, że ja przemówię. Prawda, że mnie pan nieszlachetnym podstępem zwiodłeś, prawda, że niespodzianą zmianą losu mogłem chwilowo dać się olśnić, prawda, że pod wpływem wina, które mi tak hojnie dolewano, powiedziałem niektóre rzeczy moim dawnym zasadom przeciwne, lecz na to, bym od pana marszałka pieniądze na niegodziwy cel wyłudzał, bym jego oficyalistów, lud i mieszczan na złe drogi naprowadzał i buntował, gdzież są dowody? Moje zasady były i są zasadami pana marszałka. Pytam się jego, jakiekolwiek dziś zdanie o mnie mieć może, czy zechce zerwać ze swoją przeszłością, która jest naszą, czy wyrzeknie się popularności, której dzięki moim radom używał, czy będzie wreszcie śmiał otwarcie stanąć do walki ze mną, który

nie jestem jednostką, ale partyą i to partyą potężną! On wie, że my w środkach nie przebieramy, a narzędzia mamy silne, wie, że skoro zechcemy, w oczach jego rodaków zniszczymy go na dobrej sławie, na honorze, na tem wszystkiem, co mu jest najdroższe«.

A cóż na to Moranowski? Oto »Panie Szmucer... ja nic nie powiedziałem...« a wobec tego Dymarowi nie pozostaje jak wykrzyknąć: »Zwyciężyłeś panie Szmucer!« Ta rozmowa jest obrazem naszego życia politycznego i społecznego. Szmucer przedstawia tu cały zastęp ludzi działających postrachem na nasze społeczeństwo, Moranowski szlachtę, dającą się pokonać bez walki, niedołężną i bezsilną, Dymar ów zdrowy rozsądek, który tyle razy zmuszonym jest u nas po bezowocnych wysileniach, wykrzyknąć »Zwyciężyłeś panie Szmucer«. A wobec tego zaprawdę czyż Techtelmann nie może słusznie powiedzieć, wskazując na Szmucera: »To ja arrogant, a on co?«

»Ha, dla was niema ratunku« powtórzy za Dymarem każdy rozsądny człowiek po tej opłakanej scenie. Niema go w tem społeczeństwie zbałamuconem i ogłupiałem, wystraszonem i rozstrojonem! I oto, aby zbawić je, aby je uratować, aby zgnieść złowrogie a pozbyć się obcych żywiołów, komedyopisarz zmuszonym jest, z łóżka niemal, wyciągnąć osiemdziesięcioletniego Napoleonistę jenerała Moranowskiego, człowieka, należącego do innego pokolenia, bo dzisiejsze stanowczo bezsilnem jest wobec Szmucera. Jest to szczyt kome-

dyi, najlepsza, jak już wyżej zauważyłem, chwila i pierwszorzędna piękność. Jest to wzniosłe szyderstwo i najsroższy wyrok, wydany na nasze dzisiejsze społeczeństwo. Ale zaprawdę widząc co się dzieje, widząc niesłychaną słabość, odstępstwo od zasad przemienione w obyczaj, chwiejność i pobłażanie dla wszystkiego co brudne, niecne i szkodliwe, przyznać trzeba, że ten policzek jest zasłużony. Brnij więc w błocie schorzałe społeczeństwo, upadaj pod ciężarem własnej niemocy, daj się wodzić przez Szmucerów, nie miej odwagi spojrzeć im w oczy, nie miej dość zacności ani hartu, aby się z niemi zmierzyć i czoło im stawić, a niewątpliwie doczekasz się ostatecznej zguby i zagłady, chyba że znajdzie się jakiś starzec należący do tego pokolenia, które silniej i szlachetniej czuło i żyło jak ty, a który pewną ręką wymierzy w pierś Szmucera! Zginiesz więc postępując dalej temi manowcami, bo tych Tytanów już coraz mniej, już ich nie ma! Scena ta niemałe robi wrażenie, jest dzielnie pojęta i przeprowadzona. Słyszałem jednak zarzut, jakoby była zbyt śmiałą, jakoby poniekąd usprawiedliwiała i wielbiła gwałtowny, niebezpieczny, niegodziwy środek. Ośmielę się ten zarzut odeprzeć. Scena ta nakreśloną jest z wielką zacnością i ze szlachetnem oburzeniem, a to właśnie ani na chwilę nie dozwala przypuścić, że morderstwo popełnionem zostanie; jenerał jest pewnym swojego, właśnie dlatego, że jest tak silnym, tak stanowczym, on niewątpliwie komedyi nie gra, ale przejrzał na wskróś

orlim wzrokiem Snmucera, wie z góry, że tacy ludzie »pod lufką zaczynają postępować uczciwie«, on własną zacnością zważył całą nikczemność tego człowieka. »A teraz za drzwi«, oto znaczenie tej sceny, oto do czego jenerał chciał dojść i wiedział że dojdzie, bo gdy Szmucer oddawszy list umyka, jenerał dodaje: »Wiedziałem, że się to tak skończy«. Nie ma więc wątpliwości, jenerał wiedział, że nie będzie potrzebował dojść z tym człowiekiem do ostateczności, skoro mu tę ostateczność przed oczami postawi, wiedział, że silna wola i stanowczość wystarczą, wiedział, że jego hart duszy dostatecznym będzie, aby zwyciężyć i pokonać ohydę, którą Szmucer przedstawia. I w tem właśnie tkwi głęboka nauka dla wszystkich: zdobądźcie się tylko na wolę, na stanowczość ze Szmucerami, a przestaną być niebezpiecznymi i szkodliwymi, staną się śmiesznymi i okażą się podłymi, a wy nie ujrzycie się w konieczności, zbroczenia rąk w ich krwi. Jak wszystko co piękne i wznosi się nad poziom, tak i ta scena jest na samej granicy. Pisarz nie przekroczył jej, nie stracił na tej wysokości równowagi. Prawda, że jest tu niebezpieczeństwo, ale wyłącznie sceniczne, znaczenie bowiem tej sceny na deskach, zależy przeważnie od gry artysty i spoczywa w jego ręku. Prawda, że zbyt często jest to niemałe niebezpieczeństwo. Tak jak ją grał Rychter, staje się ona przepyszną, a po odejściu Szmucera i powiedzeniu »Wiedziałem, że to się tak skończy« parsknięcie

śmiechem było szczęśliwym pomysłem artysty.

Fredro (syn) na wzór starej komedyi, zakończył Obce Żywioły nauką. Nauka jest dobra, ale zakończenie zbyt może optymistyczne, należy ono do innych, nie naszych czasów. Jak jenerał, nie mam nic przeciw podaniu ręki Techtelmannowi; ale czyż można być pewnym, że Techtelmann poda ją szczerze jenerałowi? *W twarde stanie* Burbasiewicza radbym wierzyć, równie jak w przyłączenie się ludu! Dziś jednak trzeba przedewszystkiem mieć ufność w ostatnie słowa komedyi: »Bóg dopomoże«.

Fredro (syn) chciał przedstawić w tej komedyi, nietylko obce żywioły demagogiczne, ale także inne. Wprowadził więc szambelana Drzymierskiego, konserwatystę, legitymistę prawie zcudzoziemczałego, postać jak na dzisiaj już nieco spóźnioną. Drzymierski aczkolwiek wyborny scenicznie, przecież społecznie wygląda trochę na anachronizm i, równie jak Dymar, na małe ustępstwo ze strony komedyopisarza. Czy są u nas jeszcze tacy Drzymierscy? Jeżeli są, to w równej liczbie jak jenerałowie i są już mumiami; że byli tacy i im podobni kiedyś, to nie ulega wątpliwości, ale dziś niepodobna ich zaliczyć do ważnych czynników naszego społeczeństwa, z którymi rachowaćby się ono powinno. Szambelan dodaje komedyi wiele zabawy, w świecie należy już do komnaty osobliwości. A w końcu cóż Drzymierski przedstawia? Śmieszność, ale nic niebezpiecznego ani

szkodliwego, ogranicza się do zabijania much i nikomu w drogę nie wchodzi, pasożyt, co najwięcej, który nie może się pod żadnym względem mierzyć ze Szmucerem. Techtelmann przedstawia nierównie już ważniejszy czynnik, jest to najprawdziwszy obcy żywioł w komedyi, aczkolwiek swojski. Techtelmann jest żywiołem istniejącym w naszem społeczeństwie, a z którym rachować się trzeba. Komedyopisarz nie przedstawił go bynajmniej jako zbyt szkodliwego; jest on sobie rozkosznie zarozumiały i dobrodusznie zuchwały; jest pod tymi względami wybornie trafiony, a raz nawet wypowiada rzecz nie bez znaczenia: »te owe czasy już minęły! teraz baron jak ma milion i pół — już nie żyd, ale izraelita i taki dobry jak szlachcic polski, *nawet lepszy*«. Jest to stwierdzenie tego, czem z każdym dniem stawał się ów żywioł. Techtelmann jest prosto z igły! Lecz tak Drzymierski jak Techtelmann, są zbyt przejściowemi postaciami, aby mogły podnieść społeczne znaczenie komedyi. Mam za zasługę, że Techtelmann, który mniema, że swoim milionem i pół wszystko zdobyć może, który ma jakąś wrodzoną obawę przed kodeksem karnym i który nigdy już nie pójdzie na polowanie, nie jest ani tak niebezpiecznym, ani na chwilę tak szkodliwym jak Szmucer, i że w końcu jenerał może mu podać rękę — byle on chciał ją ścisnąć szczerze. Przyczepioną postacią jest Elski, błąka się. Jednak głębiej pojęty i więcej rozwinięty, byłby bardzo na

czasie i przedstawiałby nie obcy, ale rodzimy żywioł, który zaczyna się u nas rozpleniać. Jest to szlachcic chorujący na łatwe zyski, który dla ich ułudnych błyskotek, poświęca bardzo prędko cały dawny szlachecki kodeks i kończy swój zawód kryminalnym procesem. Szkoda, że Fredro (syn) nie przeznaczył mu w komedyi większego miejsca. Mógł był on przedstawić tę świeżą a smutną prawdę: *że jeżeli dawniej każdy szlachcic miał swojego żyda, to dziś każdy żyd ma swojego szlachcica.* Raz tylko nie on, ale Techtelmann mówi do niego słowa, które się słyszy z przyjemnością rzucone mu w twarz: »Michał, zobacz czy mój ekwipaż zajechał«. — Zupełnie zasłużone! Ale jego i to nawet upokorzyć nie może.

Czy w komedyi tej są charaktery lub też tylko pierwowzory? Powiedziałbym, że są jedne i drugie, lecz że drugie przygłuszają pierwsze i większe zajmują miejsce, co nie korzystnie wpływa na działanie. Postaciom komedyi, mianowicie stojącym na pierwszym odrysie, nie jedno zarzucić można.

Jakim jest Szmucer? Szmucer, jak wiele rzeczy w tej komedyi, jak cała komedya, jest, że tak powiem, zamachem na coś wielkiego, ma on zakrój na większą postać niż jest w przebiegu działania. Szmucer jest połowiczny, jest w nim charakter, ale jest także myśl, uosobienie nie zupełnie wyraźne i nie dobrze określone, pewnego kierunku, pewnej warstwy ludzi i pewnego stronnictwa. Szmucer takim, jakim jest, nie jest dość

doniosłym, słowem, ma chwile wyborne, ma szczegóły doskonałe i bijące prawdą w oczy, lecz całość tej postaci jest nie dokończona, czuje się jakiś brak, jakiś dopiero zarodek tego, co miało być. Wogóle pochodzi to stąd, że zakres działania Szmucera jest za ciasny. Nie mam wcale za złe pisarzowi, przeciwnie poczytuję za zasługę, że zamknął swoją społeczną komedyę w ścianach wiejskiego dworu polskiego. Jest w tem myśl zdrowa, że, bądź co bądź, losy naszego społeczeństwa, nie na bruku miast, ale tam właśnie rozstrzygają się jeszcze i rozstrzygną się; że od tego, czy Szmucery zwyciężą czy nie w dworach wiejskich i we wsi, zależy ostatecznie przyszłość nasza. Ale taki Szmucer, ze swego usposobienia i powołania sięgać powinien po za ściany tego dworu i po za opłoty tej wsi; czuł to Fredro (syn) skoro go splątał z towarzystwem międzynarodowem, które przecież nie dogadza mi, bo powtarzam, Szmucer byłby nierównie prawdziwszym, gdyby był po prostu związany z jakiemś stowarzyszeniem istniejącem w stolicy Galicyi i Lodomeryi. Ostatecznie zaś, pomimo związku *z internationalem* główne działanie Szmucera ogranicza się na zniszczeniu Moranowskiego i dążeniu do zaślubienia Heleny. Zniszczenie Moranowskiego, które zresztą stoi na drugim odrysie, to niedostateczny powód. Wszystko to nie jest dosyć rozwinięte. Jako zaś postać, jako jednostka mająca mieć doniosłość, Szmucer zbyt w swoich względ-

dem Moranowskiego zamiarach, jest połowiczny, niejasny, zarazem drobnostkowy, nie wznosi się do znaczenia potęgi. Główny nacisk położony jest na drugi powód, na miłość do Heleny. Psychologicznie miłość ta jest prawdziwą. Doświadczenie stwierdza, że zwykle taki Szmucer zakocha się i pożąda Heleny. Że taki demagog lub socyalista zapragnie gorąco szlacheckiej dziewicy, jest w tem Nemezis! że do dopięcia celu używa wszelkich i najniegodziwszych, raczej najbrudniejszych środków, to arcywyborne i rzeczywiście tu Szmucer wznosi się kilkakrotnie do szatańskich pomysłów i zadziwia siłą bezczelności. Ale ostatecznie Helena, jako wyłączny cel, to zamały, za drobny powód dla społecznej komedyi, za słaba sprężyna działania takiego Szmucera, jeżeli on ma przedstawić jakąś ważną myśl społeczną, jakieś grożące niebezpieczeństwo, jakiś demoniczny pierwiastek. Zapewne, że dla każdego a szczególniej naszego społeczeństwa, Helena jest drogocenną, lecz są przecie w niem rzeczy ważniejsze, wznioślejsze, doniośłejsze, dla których Szmucery są groźnymi, które pożądają, lub które kalają. Ograniczenie działania Szmucera do jednego celu otrzymania ręki Heleny, osłabia znacznie doniosłość tej postaci; chyba że przypuścimy, iż komedyopisarz chciał tu być symbolicznym, i że Helena przedstawia coś więcej jak szlachecką córkę, że przedstawia społeczeństwo, które stronnictwo wcielone w Szmucerze, chce dla swojej korzyści opanować. Lecz tego przypuszczenia nie chcą robić, bo nie

wyszłoby ono na korzyść komedyi. Rzecz dziwna, ale miłość Szmucera do Heleny, uszlachetnia go poniekąd. Szmucer bowiem — mniejsza z jakich wewnętrznych pobudek — prawdziwie, szczerze kocha Helenę i czy jest Szmucerem, czy hrabią von und zu Schmutzenhausen, czy zdegradowanym hrabią, zawsze i nieodmiennie, chce ją zaślubić. Wcale to szlachetnie i ta miłość zdaje się być jedyną prawdą w jego życiu. Tym sposobem główne demoniczne działanie, głównej demonicznej postaci, jest przez komedyopisarza uszlachetnione, co znacznie osłabia wrażenie. Nareszcie, Szmucer wydaje mi się wogóle za dobroduszny, za łatwowierny, za mało sprytny, a to przy tylu demonicznych zdaniach w jego ustach, jest tem dziwniejszem i nieprawdziwem. W gruncie ten straszny Szmucer, jest dość ograniczony. Ze względu na rzeczywistość, zaiste, nie mam temu nic do zarzucenia, bo nasi Szmucerzy są potężnie głupimi, a jedyną ich siłą — bezczelność, jedyną ich bronią to, co powiedziano o pewnym zbyt głośnym właścicielu zbyt wpływowego lwowskiego dziennika »iż będzie zawsze górą, bo posiada niezrównany dar trafiania do głupoty galicyjskiej«. Istotnie u nas, poskrobać tylko demagoga lub krzykacza, a doskrobie się zawsze człowieka niepoczytalnego. Możnaby tu przypuścić szyderstwo, że dla opanowania takiego jak nasze społeczeństwa, wystarczy taki Szmucer, bo to pewna, że jeżeli on nie błyszczy ani zbytkiem rozumu ani wielką domyślnością, to Moranowski nie rów-

nie jeszcze więcej od niego jest ograniczonym, skąd przychodzi się do wniosku, że taki Moranowski wart takiego Szmucera. To pewna, że Szmucer jako przedstawiciel demonicznej siły, bardzo, zbytecznie jest łatwowiernym, gdy łapie się na podstęp Dymara i odrazu wierzy w list z Wrocławia, zwiastujący mu dziedzictwo i hrabiostwo, opatrzony niewyraźnym podpisem. Z tem wszystkiem i właśnie z tą przymieszką łatwowierności i głupoty, Szmucer pomimo związku *z internationalem* ma wiele w sobie znamion naszych skrajnych ludzi, wiele jest w nim prawdy, szczególniej gdy tak jest oddanym, jak go grał Benda z wybornem odznaczeniem bezczelności, złości bez wyższego polotu, zawiści, nacechowaniem szubrastwa i wyszarzania. Najwyborniej on grał w scenie, w której Szmucer ratuje się bezczelnością a przy tem ileż było szczegółów uchwyconych żywcem! Prawdziwym musi być Szmucer, pomimo wytkniętych w nim przezemnie błędów, skoro po przedstawieniu rzekł do mnie człowiek wytrawny, spokojnie patrzący się na ludzi i na ich sprawy a obeznany dokładnie z stosunkami autonomicznemi: »Znam wielu sekretarzy Rad-Powiatowych i innych urzędów i ręczyć mogę, że co trzeci jest takim«.

A Moranowski? Ten jest z krwi i kości prawdziwy, to *safanduła* samorządczy, ani trochę przesadzony, to połączenie we właściwej mierze, próżności, zarozumiałości, fałszywego na rzeczy poglądu, braku zasad i woli, żądzy popular-

ności i nieco jeszcze buty szlacheckiej, która, bądź co bądź, jest najlepszą częścią tego tworu chemicznego, który skrzywiał i skrzywia u nas dobrodziejstwa swobód. Przejrzyjmy spis marszałków rad powiatowych, a zaprawdę przekonamy się, że jeżeli co trzeci sekretarz jest Szmucerem, to zaledwie co dziesiąty prezes nie jest Moranowskim.

Moranowska aczkolwiek bardzo przesadna, nie jest przesadzoną. To godna małżonka Moranowskiego, najzupełniej zasługuje on mieć taką żonę. Ta podstarzała Polka, której pali się w głowie, jest wybornym pierwowzorem i o tyle tylko karykaturą, o ile nią jest w życiu i w rzeczywistości. Ekerowa przedstawiła tę postać, łącząc komizm, w którym celowała i który był jej działem, z uczuciem i dramatycznym nastrojem, którymi dowiodła, iż posiadała zmysł, co nie zawodził ją w najtrudniejszych chwilach. Była to samorodna artystka; jedna z dzielnych sił *Teatru Krakowskiego* w okresie, w którym posiadał cenne i znakomite, tak iż mógł przedsięwziąć trudne zadania, jak to miało miejsce w latach 1873 i 1874 r. Helena pomimo widocznych usiłowań komedyopisarza, otoczenia ją urokiem, jest postacią bladą, nie bardzo zajmującą, nieco oklepaną, jej miłość dla hrabiego niczem nie jest uzasadnioną, tak samo mogłaby się kochać w Dymarze, a nawet byłoby to więcej usprawiedliwionem; i bodaj czy jej przyjaźń dla niego nie ma więcej uroku, jak jej miłość dla Zoratyńskiego. W scenie jednak, w której poświęca się dla matki i odgaduje całe

położenie, podnosi się do bohaterstwa i tu dopiero, lecz zapóźno, zaczyna w nas obudzać zajęcie i podziw. Przed tem trudno sobie wytłómaczyć, dla czego wszyscy się w niej tak szalenie kochają, dla czego obudza tak żywe namiętności. Przypuścić by tu znów trzeba, że Helena jest symbolem i że kiedy się o nią ubiegają naprzemian Zoratyński i Dymar, Techtelmann i Szmucer, przedstawia ona Galicyę, w której zapanować chcą hrabia, szlachetny plebeusz, zbogacony żyd i demagog. Gdyby tak miało być, dostatecznem by to było, do wytłomaczenia, bladości tej postaci, która pomimo tego znajduje tylu współubiegających się o jej względy! Grała ją Siennicka; była ona świeżym *Teatru Krakowskiego* nabytkiem; znać też było brak szkoły, lecz niepozbawiony wdzięku; miała drogocenną łzę w głosie. Drzymierski i Techtelmann, są to postacie nakreślone z wielkim, prawdziwym fredrowskim zamachem, jest to para skrzydeł, za pomocą których komedya lekko, wesoło i swobodnie, przelatuje przez scenę, pomimo jej gatunkowego ciężaru. Nie są to charaktery i dla tego nie wpływają na przebieg, ale ułatwiają i ożywiają pochód. Pierwowzory te są trochę karykaturalne, ale to nie jest błędem, bo i w życiu te dwie postacie były i pozostaną zawsze karykaturami. Drzymierski jest, jak już powiedziałem, nieco spóźniony, ale tacy Drzymierscy byli u nas, aczkolwiek nie byli szambelanami króla Stanisława, a ich tradycya nie całkiem zaginęła, są przecież jeszcze u nas duchowi kalecy, którzy mówią:

»Nie pojmuję, że dotąd żyję i to w tym kraju«. »Szczególna rzecz, że ludzie żyją w tym klimacie, w tych błotach, śniegach... I oni to ojczyzną nazywają». Ten rodzaj fanfaronady antykrajowej połączony z tęsknotą kraju i potrzebą życia w nim lecz zarazem wygadywania na niego, jest nam bardzo właściwym. Techtelmann, jest nierównie rzeczywistszy, Szambelan to przeszłość dogorywająca, Techtelmann to teraźniejszość i przyszłość. Zdaje mi się jednak, że Techtelmann nieco za prędko wkręcił się do domu Moranowskich, że za wielka między nimi jest zażyłość, nawet na dzisiejsze czasy. W Warszawie rzecz byłaby nierównie prawdziwszą jak w Galicyi, tam bowiem żywioł, który Techtelmann przedstawia, rozsiadł się już był na dobre, tam jednak powiedzieć trzeba na jego pochwałę, był on społeczeństwu polskiemu nierównie mniej obcym; lecz tam żądano od niego pewnej ogłady na której najzupełniej zbywa Techtelmannowi. Techtelmann jeszcze przed pół rokiem, mógł być faktorem w jednej z gospod lwowskich a szczęśliwym obrotem na giełdzie przeszedł odrazu do salonu; to trochę u nas za prędko nawet przy bałwochwalstwie złotego cielca.

Fredro (syn) w tej komedyi jest niewątpliwie poważniejszym i głębszym jak w poprzednich swoich utworach; chciał tego i dopiął po części celu; stracił jednak nieco na lekkości i wesołości. Działanie posuwa się i tu naprzód ale ruchu jest mniej i ruch jest mniej żywy, mniej dobrze uporządkowany, tu i owdzie skrzypi. Są długości a raczej

nie, bo długości trudne byłyby do wytknięcia, lecz rzecz cała jest za długa, nie ma w niej tej miary i tej nauki rozmiarów scenicznych, któremi zwykle Fredro (syn) celował.

Zauważyłem, że bardzo ponętnym ale nader niebezpiecznym środkiem dla komedyopisarzy jest list, nietylko używają go, ale zbyt często nadużywają. W wybornej komedyi Narzymskiego Pozytywni, list upuszczony na ziemię, zawiązuje bardzo nieszczęśliwie dalsze działanie, które stałoby się nie możliwem, gdyby przeoczono i niepodniesiono go. Sardou znów osnuł jednę z najładniejszych swoich komedyj Les pattes de mouche na liście, ale jak zręcznie, jak misternie!

W Obcych Żywiołach, list wymyślony przez Dymara jest najsłabszą stroną zawiązania, jego piętą achillesową, list ten oddziaływa szkodliwie na jedną z głównych postaci i czyni ją nieprawdopodobnie łatwowierną, osłabia tem samem zajęcie. W komedyi tej Fredro (syn) nie raz ale dwa razy pozwolił sobie użyć tego, co nazwę sposobikiem listowym, dwa razy nieszczęśliwie. Równie słabą stroną komedyi jak list Dymara na który Szmucer się łapie, jest inny zdobyty przez Szmucera na pani Moranowskiej. Lecz tu przynajmniej wymuszenie listu na podstarzałej bohaterce, uzasadnionem jest namiętnością tej pani do wylewania na papier swoich uczuć i myśli, przecież widocznie potrzebnem to jest na później i widz to odgaduje. Nareszcie cóż mogła czuła Ludmiła

takiego napisać w tym liście, coby mogło się stać powodem tylu tragicznych wypadków, jak scena matki z córką, zezwolenie Heleny na oddanie swej ręki Szmucerowi, zemdlenie jej, nareszcie wielkie zajście między jenerałem a Szmucerem? Wszystkie te chwile komedyi a więc najważniejsze są skutkiem owego listu wyłudzonego przez Szmucera. Zaprawdę Ludmiła strasznie musiała się w nim zapomnieć, skoro stał się tak groźną w rękach Szmucera bronią. Jednak do końca nie wiemy co w nim było i doprawdy nie łatwoby było komedyopisarzowi napisać go. Dwa listy poczytuję więc za najsłabsze szczegóły komedyi, za zużyte i blade co do sposobu, co do treści niemal za nieprawdopodobne, a jednak wywierają one przeważny wpływ na działanie. Fredro (syn) grzeszy nie raz w swoich komedyach, nieprawdopodobieństwem, ale w Posażnej Jedynaczce tonie ono w falach śmiechu i niknie wśród sztucznych ogni dowcipu i wesołości, tak że się o niem zapomina. W Obcych Żywiołach wytknięte nieprawdopodobieństwa, ciężą nieco na komedyi i oddziaływają niekorzystnie na jej postacie.

Romans w Obcych Żywiołach, nie jest zajmujący, pozostaje w cieniu, co w komedyi polityczno-społecznej nie poczytuję znowu za wadę. Jest tu nawet pewna zręczność sceniczna, w pozostawieniu wątpliwości niemal do końca, kogo rzeczywiście kocha Helena, tylko że kiedy dowiadujemy się, że kocha hrabiego, doznajemy roz-

czarowania. Wiele jest wytworności w tem, że Ludmiła nie staje się występną, lecz jest tylko lekkomyślną. Poświęcenie się i poddanie się losowi Dymara, wydają mi się za piękne. Dymar za łatwo odstępuje Helenę hrabiemu.

Jeżeli wytykam te ujemne strony sceniczne w komedyi pisarza, którego najwięcej scenicznym z współczesnych mu nazwałem, przecież zapisać winienem, iż ogniowa próba przedstawienia dowiodła, że pomimo nich, jest jeszcze i w niej dosyć sceniczności, aby ją na deskach teatralnych utrzymać. Ale bo też wiele, bardzo wiele w niej jest bujną ręką rozrzuconego wesołego dowcipu dobrego gatunku, nie tyle w zawikłaniach wprawdzie, jak raczej w tem, co osoby komedyi mówią. Jakże znakomitą jest pani Moranowska, gdy Szmucer prosi ją o odpowiedź piśmienną a ona zapytuje »Czy wierszem?« Lub ów służący nie dawno z karbowego przebrany w liberyę, który w ręku przynosi bilet wizytowy Dymara a zgromiony przez panią »że się wszystko na tacy podaje« odpowiada »on mi tak oddał«. A to niezrównane opowiadanie Techtelmanna o polowaniu! W tych i tylu innych rysach, któż nie pozna, nieocenionego, wybornego konceptu, prawdziwie polskiego, twórcy Drzymki, Piosnki Wujaszka i Posażnej Jedynaczki!? Albo walka szambelana z muchami czyż nie świadczy o wielkiej znajomości sceny i jej wymagań? Jak łatwo było zrobić z tego coś płaskiego a przecież jak to zabawnem, swobodnem, znamiennem jest

a nie wpada ani w pospolitość, ani w nieprawdopodobieństwo. Czuć tu uderzenie wirtuoza po klawiszach.

Jeżeli zaś komedya nie zawsze jest lekką, jeżeli czasem jest ociężałą i to tylko względnie, bo w porównaniu z innymi utworami Fredry (syna) a nie z utworami innych współczesnych komedyopisarzy, to z drugiej strony, przyznać trzeba, że jest nierównie ściślej przeprowadzoną jak inne jego dzieła, że od początku zmierza do wytkniętego celu a w końcu dochodzi do niego, słowem że ma zakończenie i to dobre, dobrze zaokrąglone, odpowiednio przewodniej myśli; to bardzo wiele, to był wielki rzeczywisty postęp.

Mamy więc komedyę polityczną polską, która utrzymała się na scenie, która zarazem pobudza do głębszego zastanowienia, bo mieści w sobie wiele prawdy, wiele myśli, i wiele niezwykłych nad poziom wznoszących się pomysłów, która dotyka wiele żywotnych u nas zadań i odkrywa słabe nasze strony, przedstawia postacie, którym dla własnej korzyści i nauki powinniśmy się dobrze przypatrzeć. Zakrawa ona tak w całości jak w szczegółach na coś większego jak to czem jest. Pomimo niedostatków, wskazuje komedyopisarzom do tej kopalni o której wyżej wspominałem drogę, po której przed innemi pójść powinien był jej twórca. Prawdziwą zasługą Fredry (syna), że w tym pierwszym dniu pracy jak go nazwałem, utorował drogę do nieprzebranej

niemal dziewiczej kopalni, polskiej komedyi społeczno-politycznej.

Jakiekolwiek można mieć zdanie o wartości Obcych Żywiołów, to pewna że doniosłość ich sięga już po za ściany teatru i po za deski sceny, że ich wrażenie nie kończyło się z zapadnięciem kurtyny, że utwór ten jest czemś więcej jak komedyą, bo czynem obywatelskim, zacnym i odważnym a tem samem nie tylko jest dziełem dramatycznem, ale był na scenie wypadkiem.

GRECKA POLITYCZNA KOMEDYA.

Patrząc na Rycerzy Arystofanesa, na tę komedyą wyłącznie polityczną, doznaje się dziwnie pokrzepiającego uczucia, bo przemawia ona silnie do najgłębszych przekonań i wyobrażeń ludzi uczciwych i rozsądnych, bo przychodzi niejako na poparcie kierunku politycznego i społecznego tych, którzy dziś są mniejszością, a którzy nie dali się ani porwać szalonym prądem czasów ani zbałamucić fałszami obecnego okresu, słowem tych, którzy nie zerwali ostatecznie ani z tradycyą ani z wszelkiemi zasadami, ani przedewszystkiem ze zdrowym rozsądkiem. Rycerze są świadectwem, że ten szczupły zastęp nie myśli, nie czuje, nie działa, pod wpływem namiętności, obrażonej dumy lub miłości własnej, lecz kieruje się odwiecznemi prawdami, głęboką znajomością ludzkości i jej ułomności, zrozumieniem mądrem warunków społecznych i niezbędnych podstaw wszelkiego towarzystwa ludzkiego. To co dziś dla niego jest prawdą, było także prawdą przed dwudziestu trzema wiekami!

To nie lada świadectwo dojrzałości politycznej. Wszystko się zmieniło i jak się zmieniło!

Lecz człowiek pozostał w swej treści tym samym a więc i społeczeństwo, które się z ludzi składa; co jest dla tego społeczeństwa szkodliwem, co jest w niem brzydkiem, płaskiem, śmiesznem i samolubnem było niem zawsze i pozostanie na wieki. Fałszem więc są twierdzenia o przestarzałych wyobrażeniach, o uprzedzeniach, o niedowierzaniu własnym siłom, fałszem pochwała społeczeństw wyzwolonych z odwiecznych prawideł bytu i twierdzenie o bezużyteczności doświadczenia, wobec mniemanego olbrzymiego postępu. Te przestarzałe wyobrażenia, te uprzedzenia, te niedowierzenia są to odwieczne prawdy, niezachwiane zasady, bo ich początek nie w wyobraźni lub widzimisię, lecz w nauce i znajomości serca ludzkiego, ten zaś olbrzymi postęp to tylko zewnętrzny kształt zmienny i kruchy, to owa szata na jednę porę roku, która wraz z jej przejściem zmienia się, jak nieraz zmieniały się rozliczne świata tego cywilizacye. Szata się zmienia, lecz człowiek pozostaje ten sam, a wielkiem jest złudzeniem mniemać, że jest lepszym, silniejszym, doskonalszym, dlatego, że krój szaty jest ładniejszy, udatniejszy, wygodniejszy, lub że się nam takim wydaje.

Historya, acz wielce i pod tym względem nauczająca, nie wystarcza, aby uwydatnić te wielkie i głębokie prawdy, aby je uczynić zrozumiałemi dla oszołomionej i zawsze zarozumiałej ludzkości. Celu tego dopiąć może w zupełności tylko wyższy przenikliwy umysł, który nie ograniczając się na nagromadzonych przez dzieje wypadkach, bada

i docieka ich duchowej przyczyny i umie zajrzeć w głąb siły poruszającej tak jednostki, jak i społeczeństwa, w głąb serca ludzkiego. Takim przenikliwym myślicielem, takim badaczem misternego ruchu całokształtu politycznego i społecznego, był Arystofanes, który oblekał swoje spostrzeżenia w lekką szatę komedyi i za pomocą niezrównanego dowcipu, czynił je przystępnemi dla ogółu. Arystofanes nietylko myślał głęboko, ale czuł żywo, nietylko szydził, ale bolał nad zboczeniami, błędami i zaślepieniem Ateńczyków i silnie był przekonanym, że są choroby, które o śmierć przyprawiają, a tę śmierć rad był od swej ojczyzny odwrócić, i dlatego błyszczał nietylko dowcipem ale i zapałem, nietylko wesołością, ale natchnieniem, poezyą. W żadnej może komedyi, nie ukazał się głębszym myślicielem, doskonalszym znawcą spraw ludzkich jak w Rycerzach; jest on tu syntetycznym, promienie jego geniuszu oświetlają w tej komedyi szeroki widnokrąg spraw ludzkich, a geniusz ten wgląda bystro w ich układ i przebieg.

Kleon, demagog, opanował Ateny i postrachem wywiera nacisk na Ateńczyków, przedstawia on najniebezpieczniejszą przemianę demagogii, bo tę, w której ona bojaźń szerzy naokoło siebie i w której opiera swoją władzę na tchórzostwie i niedołęstwie społeczeństwa. Lud go uwielbia, uczciwi i rozumni ludzie nienawidzą i brzydzą się nim, lecz są bezsilni. Bronią Kleona jest oczywiście kłamstwo i bezczelność, broń która i do dziś dnia

się nie zużyła. Wobec tego opłakanego stanu rzeczy, poniżającego dla uczciwych ludzi, dwóch z nich, dwóch rycerzy mających tradycyę innych nieco rządów, Demostenes i Nikiasz, naradzają się między sobą co tu począć, jak położyć koniec gorszącemu wszechwładztwu Kleona, ale bardzo po cichu, bardzo ostrożnie, na ucho, a ta pierwsza scena jest wymownym obrazem postrachu, którym posługują się rządy demagoga. Najpilniejszą potrzebą dwóch przewódców rycerzy, jest wylać swój żal w lamencie

Ajaj! Ajaj! Ajaj! Ajaj! Ajaj!

Płonne, bezużyteczne narzekania na niemiły, wstrętny porządek rzeczy, to właściwość wszystkich upadłych i gnębionych stronnictw.

Cóż nam z lamentu! Puścimyż mu płazem?
Toć o ratunku myśleć nam należy.

odzywa się Demostenes, człowiek początkowania, który niechce się ograniczyć na lamencie. Lecz Nikiasz nie widzi innego ratunku jak »uciekać« przed Kleonem, to pierwsza jego myśl, to jego zamach stanu, zupełnie jak księcia Monaco, który chce uciekać przed Rabagasem. »Uciekać« Nikiasza, są to manatki księcią i podróż na Wschód hrabiego z Obcych Żywiołów. Znamiennem jest to pierwsze uczucie każdego uczciwego człowieka, wobec Kleonów, Rabagasów i Szmucerów, »uciekać« jak przed wściekłym psem. Lecz ta skłonność do ucieczki przed złością, nikczemnością i szalbierstwem, jest wskazówką upadających już

społeczeństw, braku hartu, woli, poczucia obowiązków i patryotyzmu w najzacniejszych i najszlachetniejszych warstwach. Demostenes nie należy do tej szkoły uczciwych uciekinierów, w nim jeszcze tkwi tradycya pięknego okresu Aten, jego nie zadawalnia Nikiasza, »uciekać« on chce radzić, walczyć, on chce zwalczać potwora. Bierze się do tego, po ateńsku, dowcipnie, rozumnie, podobnie nieco jak Mr. Ewa Blunth z Rabagasem. Dla zwalczenia garbarza Kleona, Demostenes używa masarza. To prawdziwie homeopatyczna kuracya; to co się nazywa klin klinem wybić. Kleon acz demagog, dotykał się już przecież spraw publicznych, jest niewątpliwie lepiej wykształcony i okrzesany, jak ów masarz, który wchodzi na scenę z kiełbasami i kiszkami, słowem, sądząc po pozorach, masarz jest pierwiastkiem jeszcze więcej demagogicznym i ludowym jak Kleon, a przecież arystokrata, wstecznik Demostenes, używa największych wysileń, najzręczniejszych podstępów, aby masarzowi zjednać łaski ludu, Demosa, i wynieść go na najwyższy szczebel. To jest węzeł komedyi, to jej treść. Rycerze i Demostenes na ich czele, nie mogąc od razu zmienić lub zwalić demagogicznych w Atenach rządów, chcą je doprowadzić *ab absurdum,* chcą Demosowi dowieść, do czego koniecznie prowadzi demagogia, i że ostatniem jej słowem jest przypadek w postaci kiełbaśnika. Jeżeli wszyscy bez wyjątku uprawnieni są do rządzenia innymi, jeżeli niskie urodzenie i brak wszelkiej tradycyi politycznej, mają być wa-

runkami władzy i łask Demosa, pocóż się zatrzymywać na Kleonie, nie równie lepiej dojść odrazu do masarza:

Masarz.
Lecz któż w masarzu polityka wzbudzi?
Do wielkich rzeczy mam głowę niezdolną.

Demostenes.
Ba! tyś dla tego na władcę stworzony
Żeś z targowicy i źle urodzony.

Co za piekące szyderstwo, zarazem jak czuć co wre w piersi Demostenesa, jak rad widzieć czemprędzej całą tę hołotę zjadającą się wzajemnie, na to, aby w końcu umożebnić uczciwszy porządek rzeczy. Środek zapewne niebezpieczny, bo ze złem walczyć trzeba otwarcie, śmiało, »bo na moc złego jest moc dobrego« lecz ileż razy nawet uczciwym ludziom nie pozostaje nic innego. A dziś czyż zachowawcze stronnictwa, wobec nadużyć i pod naciskiem wolnomyślności, nie widzą nieraz zbawienia w wielkim wywrocie, który dopiero doprowadzi ludzkość do opamiętania! Czyż nie raz uczciwi ludzie w najlepszej nawet wierze tak w Rzymie jak w Paryżu, Wiedniu i Berlinie nie mniemają, że lepszy masarz jak Kleon, czyż także *mutatis mutandis* nie dopomagają masarzowi przeciw Kleonowi? Nie usprawiedliwiam tych środków, bo powtarzam, są one niebezpieczne, często niegodziwe, zawsze niegodne, lecz zwrócić chcę jedynie uwagę na głęboką znajomość Arystofanesa gry stronnictw i na niezmienne stronnicze ortele od dwudziestu trzech wieków.

Masarz więc jest popierany przez rycerzy. Tak chcą wyrocznie, to jest, polityczna sztuka Demostenesa. Masarz, który z początku nie dowierzał swoim zdolnościom, bardzo prędko dał się przekonać o powołaniu do wielkich spraw, uśmiecha mu się to bardzo, jednak na widok zbliżającego się Kleona opuszcza go animusz — już to widać potężnie bano się Kleona — i chce dać drapaka. Niezły początek jak na przyszłego męża stanu. Lecz Demostenes dodaje mu otuchy, wzywając na pomoc cały zastęp rycerzy, który w tej komedyi stanowi chór! Wpada więc chór i przyznać trzeba, że nieco po junkiersku obchodzi się z Kleonem, odrazu przechodzi do *argumentum ad hominem:*

Ty miasto — my za łeb ciebie!

Lecz skóra garbarza znosi to potężne wygarbowanie. Czego Kleon znieść nie może, oto współzawodnika, a poznał go i całe grożące mu niebezpieczeństwo po tych słowach masarza:

Krzyczysz! ja lepiej zakrzyczę!

To niebezpieczniejsze od kułaków rycerzy. Trzeba się ratować; lecz jak? Przedewszystkiem oszczerstwem.

Kleon.

W głos oskarżam tego człeka, że w sekrecie wbrew ustawie,
Sparcie sprzedaje kiełbasy i ojczystej szkodzi sprawie!

Oczywiście! oskarżyć przeciwnika o zdradę, o sprzyjanie Sparcie, to pierwszy i nieodmienny

sposób wszystkich demagogów tak w Atenach jak we Lwowie! Jesteś moim współzawodnikiem, jesteś tem samem niewątpliwie zdrajcą, nawet już wiem, że sprzedajesz kiełbasy Spartańczykom, a zaprzedajesz Niemcom i rządowi niezależność i odrębność Galicyi! Rozpoczyna się po tem przedwstępnem oskarżeniu potężna walka, na grubiaństwa, między Kleonem a masarzem, która bardzo przypomina wykwintne spory naszych dzienników i przewódców ludu.

Masarz.
Śmierć, śmierć tobie!

Kleon.
Zakrzyczę cię!

Masarz.
Pierw to zrobię!

Kleon.
Zahukam cię!

Masarz.
Ja zaryczę!...

Kleon.
Milcz, łajdaku!

Masarz.
Wszak ja człowiek twego znaku...

Kleon.
Ty oszuście!

Masarz.
Ty urwiszu!

Kleon jednak ma nadzieję, że przy nim będzie wygrana, bo:

Póki senat jest nad nami,
A pod nami Demos głupi,
Taki kiep mnie nie wyłupi.

Przyznać trzeba, że i masarz nie pogardza zwykłym sposobem oskarżenia przeciwnika o zdradę:

A jam widział, jak się wasze
Z Spartą intryg prząść nie wzdryga.

Wybornie. Wart Pac pałaca a pałac Paca, tylko że podobno oskarżenie masarza w tym wypadku słuszniejsze jak Kleona. Czuje to Kleon, bo skoro masarz grozi mu, że powie wszystko Ateńczykom, odwołuje się on do senatu, który drży przed nim; biegnie więc na jego zebranie. Odchodzi, rzucając ulubione oskarżenie:

A ja idę do senatu,
Powiem jemu, powiem światu
Jak knujecie spiski, zdrady,
Jak z Medami się wąchacie itd.

Masarz, zachęcony przez chór rycerzy i dobrze nauczony, jak ma się znaleźć w senacie:

Pomaść się słoniną,
A oszczerstwa skórą spłyną.

biegnie, leci w trop za Kleonem.

Tu się kończy pierwsza część komedyi, a stosownie do zwyczaju greckiego, chór przemawia do publiczności w międzyakcie. Jest to *Parabaza*, którą przytaczam dosłownie, jako jeden z najwspanialszych ustępów lirycznych poezyi greckiej, jako świadectwo, że ten, który umiał tak znakomicie

walczyć szyderstwem i dowcipem, był zarazem natchnionym poetą. *Parabazę* wypowiedział na krakowskiej scenie z prawdziwym nastrojem i wielkiem przejęciem Wardzyński, artysta grający naczelnika chóru. Jest to niejako wyznanie wiary komedyopisarza:

— Zacni widze, których umysł wszelkie muz zalety stroją,
Raczcie teraz z cierpliwością przyjąć pieśń poważną moją;
Wiedzcie, gdyby który z starych poetów komicznej sztuki
Żądał od nas takiej służby, tyle trudu i nauki,
Nie byłby nas łatwo skłonił. Arystofana to wolą!
Bo gniewa go, co nas gniewa; bo bolą go, co nas bolą
Klęski miasta, i odwagę ma powiedzieć, co rzecz trzeba!
Więc służymy mu ochotnie, służymy synowi Feba.
— O wszechwładne bóstwo fali, o rycerzy ty patronie,
Koni dzielnych miłośniku, o potężny Pozejdonie,
Który z trójzębem w dłoni patrzysz się z morza odmętów,
Gdy fale prują zieloną szerokie piersi okrętów,
Ty, co zapasom naszym lubisz przyglądać się chętnie,
Kiedy na żółtej arenie wozy się gonią namiętnie;
Synu Kronosa przybądź, czczony na Sunium, w Geraście,
Na śliskim grzbiecie delfinów mierzący morza przepaście;
Przybądź, formiona zwycięstw, formiona patronie chwały,
Pozwól, by pieśni nasze w twej obliczności szumiały!
— Więc i pradziadom cześć korna, co mężami w każdej chwili,
Godni napisów w świątyni, sławę ateńską dzierżyli.
Żaden nie pytał o liczbę, nie dbał o potęgę wroga,
Ni haniebnego odwrotu rwiąca ku wrogom zna noga!
Rannych, upadłych na ziemię w bój rwała siła żelazna,
Niepomnych, czyli wdzięczności miłej ojczyzny się zazna.
W ślad wasz my wstąpim, ojce, za darmo walczyć gotowi;
Ale gdy błogi pokój wróci nas miastu, krajowi,
Niechajże nam nikt natenczas, jak dotąd było nie gani,
Że z długim będziem włosem chodzili — uczesani!
— O Pallado! o ochronna Aten potężnych bogini,

Miasta wieszczów i rycerzy, miasta bogów ochmistrzyni,
Przybądź, wioząc z sobą Nikę, zwycięstw boginię wspaniałą,
Co pod Aten sztandarami zwykła za twą walczyć chwałą,
Dziś nam trzeba, dziś szczególniej twojej łaski i opieki:
Dziś potrzeba nam zwycięstwa, kres zwycięstwa niedaleki!

Pojąć można wrażenie, jakie wywierać musiała na Ateńczykach po poprzednich zajściach, ta wzniosła poezya, to tętno serca szlachetnego i uczciwego obywatela. Ale na to trzeba Ateńczyków! Wśród tego porywu prawdziwego natchnienia, jak misternie wtrącona jest satyra:

W ślad wasz my wstąpim ojce, zadarmo walczyć gotowi;
Ale gdy błogi pokój wróci nas miastu, krajowi,
Niechajże nam nikt natenczas, jak dotąd było nie gani,
Że z długim będziem włosem chodzili — uczesani!

Pokazuje się, że od wieków demagogia ścierpieć nie mogła wody i ludzi uczesanych i nietylko sama była zawsze rozczochraną, ale i innym miała za złe ochędóstwo!

Po walce w senacie wraca nareszcie masarz. W senacie zwyciężył Kleona, zwyciężył kłaniając się nisko, szczególniej przynosząc wiadomość, że śledzie staniały, i wnosząc, aby, nie jak tego żądał Kleon, zrobiono ofiarę z 100, ale z 200 wołów i 1000 owiec. Widocznie masarz przelicytował garbarza. Lecz Kleon niema się jeszcze za pobitego, odwoła się do ostatniej, najwyższej instancyi, która mu zawsze dotąd przyznawała słuszność i w zjednaniu sobie której jest mistrzem.

Kleon.

Powlokę cię przed lud! on sąd wymierzy.

Masarz.

Ja cię oskarżę tam jak się należy.

Kleon.

Ale on tobie nie wierzy, gałganie,
A ja z nim zrobię, co mi w myśli stanie!

Masarz.

Takiś więc pewny, że lud trzymasz w łapie.

Kleon.

Bo wiem dokładnie, zaczem zębem kłapie.

Masarz.

Robisz jak mamki. Chleb mlekiem nastrzykasz,
Dajesz kruszynę. Sam wszystko połykasz.

Kleon.

Ho! bo mu paskiem umiem ściągać brzuszek.

Masarz.

I ja się takich ponauczam sztuczek.

Kleon.

Nie pójdzie z ludem, jak poszło z senatem.

Masarz.

No, spróbujemy. Chodźmy! chodźmy zatem.

Kleon.

Demosie! ludku ojcze! jam w potrzebie...

Masarz.

Demosku! ludku! chodźże, proszę ciebie.

Na takie dwukrotne zaklęcie, wchodzi Demos-lud, a tu zaczyna się najpyszniejsza scena komedyi, rozpoczynają się najzabawniejsze między Kleo-

nem a masarzem wyścigi, które w niczem nie ustępują dzisiejszemu uganianiu się za popularnością naszych trybunów i pseudomężów stanu. Żaden szczwany dworak nie umie tak dobrze pochlebiać, tak trafiać w słabe strony monarchy, tak karku uginać i nisko się kłaniać, jak to naprzemian czynią przed Demosem Kleon i masarz. Demos, z przybraną powagą wszystkich zgromadzeń ludowych przy ich otwarciu, chce, aby sprawa rozstrzygniętą była na wyżynie Pnyxu, to jest właśnie na zebraniu ludowem. W to graj Kleonowi; on wie, że tam jest panem położenia. Lecz zdrowy rozum masarza mówi mu, że to niebezpieczne i temi odzywa się słowy do Demosa, które do dzisiaj nie przestały być wyrazem głębokiej prawdy:

Otóż zginąłem... W domu powiem szczerze:
Staruszku! rozum masz niepospolity,
Ale na Pnyxie łeb kołkiem zabity;
Skoro zasiędziesz na ławach z kamieni,
Zaraz ci w mózgu wszystko się przemieni;
Z dołu do góry przewracają klepki.
Stajesz się głupcem, choć masz rozum krzepki.

Czy może być lepsze określenie tego, co się zwie ludem? Rozumny, roztropny, pełen zdrowego rozsądku w pojedynczych swoich członkach, skoro się przemieni w zbiorową istotę, w zgromadzenie ludowe, natychmiast głupieje lub szaleje. *Qui ameute le peuple l'émeut toujours*, powiedział wielki pod tym względem znawca, kardynał de Retz!

Szczęściem dla masarza, minęła go niebezpieczna ostateczność Pnyxu. Demos, kołysany mi-

łemi pochlebstwami współzawodników, zapomniał o Pnyxie. Wśród tej walki krasomówczej, w której każdy z współubiegających się o łaski Demosa, usiłuje uderzyć w jego słabe strony, gniew i namiętność zadaleko porywają Kleona, z czego masarz natychmiast korzysta. Kleon w zapale i z furfanteryą, właściwą trybunom, wykrzykuje:

Temistokl fraszka! Temistokl przepada,
Porównan ze mną.

Na to patryotyzm masarza, w którym pamięć wielkiego Temistoklesa nie zamarła, znajduje odpowiedź gorącą, silną, w której przebija się znakomicie cześć narodu dla bohatera:

Słuchajcie co gada!
Z Temistoklesem śmie się porównywać
Ten, co ozdobił miasto już bogate,
W skrzydlatych murów odział drogą szatę,
Ten, co Atenom mórz otworzył tonie,
Ten zasłużony, któremu na łonie
Ojczyzna umrzeć nie dała spokojnie
Ma stanąć przy tym, co w ustawnej wojnie
Szarpie jej siłę i zamożność gubi,
Co nas w forteczne oprawił okowy
I wieszczb ułudnych, karmiąc głodnych słowy,
Sam w Prytaneum obżerać się lubi!

Kleon między innemi zasługami względem Demosa i tę podnosi, że umie wietrzyć spiski knowane przeciw niemu:

Jeszcze ich niema, a już wielkim głosem
Daję znać o nich patronowi memu!

Wyborny policyant Demosa z tego Kleona! Ale mu też masarz odpowiada:

O, wiemy o tem. Wiesz, że się węgorze
Łowią w zmąconej i burzliwej fali,
Wiesz, że się łotrzyk utrzymać nie może,
Gdy ludzie będą w jasną głąb patrzali.

Chcąc być panem ludu, trzeba go straszyć, trzeba wynajdywać spiski i zamachy na jego wolność i doprawdy Kleon w tem bardzo podobny do mężów stanu nowoczesnych, nawet do żelaznego kanclerza, a jego *wietrzenie spisków* czyż nie jest straszeniem dzisiejszego Demosa wstecznikami, ultramontanami, Jezuitami i Polakami.

Masarz jednak z rzemiosła jest wprawny, nie spuszcza się na wymowę, ani na siłę rozumowania, on chce czynami przemówić. Daje więc Demosowi, który oczywiście dziurawe ma obuwie za rządów Kleona, porządną parę ciżem i poduszkę, aby wygodnie sobie siedział i rzeczywiście nie pomylił się w rachubach, poduszką i ciżmami trafił wprost do serca Demosa, który się odzywa

Zaiste! nie miał lud lepszego syna!

Masarz nie poprzestaje na tem, wobec zawstydzonego Kleona ubiera Demosa w ciepły kaftan. Tu już Demos nie posiada się z wdzięczności

Patrzaj! to rzadki człowiek i kochany
Kaftanem stare wygrzewa mi boki
Miał myśl Temistokl pirejskiej zatoki
Ale się do tej, by mi kaftan sprawić
Ani umyła!

Nie to, co prawdziwie wielkie, ale to, co Demosowi dogadza, zyskuje jego uznanie! Jednem słowem, Kleon na głowę pobity namacalnemi zasłu-

gami masarza wobec Demosa. Już Demos chce garbarzowi odebrać pieczęć, gdy ten ratuje się, odwołując się jeszcze do wyroczni. Masarz, który nabrał już wprawy w tem nowem rzemiośle, także odwołuje się do swoich wyroczni. Demos, który z istoty swej jest przesądny i lubi wyrocznie, bo te mu zwykle pochlebiają, zezwala na ich odczytanie. Kleon i Masarz spieszą więc po nie. Tu się nowa zaczyna licytacya, kto lepsze ma wyrocznie, to jest kto lepiej okłamie, obałamuci i pochlebi Demosowi. Jeden na drugiego się sadzi i każdy z współzawodników nielitościwie łże, byle tylko jaknajświetniejszą przepowiedzieć Demosowi przyszłość. Już to trzeba przyznać, że poczciwy nasz masarz, po stronie którego, nie taję się z tem, stoję, jest dzielnym mężem; nie wiem, czy dobre robił kiełbasy, ale to pewna, że umiał odpowiadać Kleonowi, umiał odeprzeć każdy jego podstęp i zamach a przedewszystkiem i co najważniejsza, wobec Demosa, umiał po mistrzowsku krzyczeć! Współzawodnicy nietylko jakością, ale przedewszystkiem ilością wyroczni chcą podbić Demosa

Kleon.

Otóż i wyrocznie, lecz nie wszystkie jeszcze

Masarz.

A tu są moje, lecz wszystkich nie zmieszczę

Demos.

A jakżem ciekaw. A! to kupa cała!

Kleon.

Mam skrzynię pełną co w domu została

Masarz.

U mnie strych pełny i dwie izby duże.

Ile to razy ten rys powtarza się we wszystkich komedyach późniejszych. W Rycerzach pełno jest rzeczy, które następnie przeszły aż do nowoczesnej komedyi. Demos w zachwycie, słucha ogłupiały wspaniałych wyroczni, najpilniej mu jednak dojść do:

Demos.

Czytajcież proszę, czytajcież co pilniej
Wieszczbę co mówi, że od orła silniej
W chmury się zwniosę i w chmurach zawisnę!

Zawsze więc bajeczki o wszechwładzy, o wszechpotędze, o boskiem pochodzeniu, o orlim locie, najmilszemi były ludkowi! Jakoś się to dzisiaj w niczem nie zmieniło i jakoś niemal tychże samych zużytych i przestarzałych wyrażeń używają po dziś dzień wszyscy pochlebcy ludu! Spieszy Kleon z ową wróżbą o wszechwładzy i wszechmocy

Kleon.

Słuchaj! Tu twoja wieszczba ukochana
O orle! Tobie cała ziemia dana.

Jest to ostatnie wysilenie Kleona, gdyż widocznie wróżby masarza nierównie lepiej podobają się Demosowi. I tu masarz przewyższa Kleona; wróżba tego jest zbyt ogólnikową, masarza lepiej określoną, tem samem dla ludu przystępniejszą.

Masarz.

Głupstwo! wyraźniej moja wróżba gada
Ludu! twa wola ziemi się nakłada

Na morzu będziesz władać, w Ekbatanie
Czego zapragniesz, to się twojem stanie.

W to graj Demosowi

Czego zapragniesz, to się twojem stanie.

chociażby lasów i pastwisk. Oto, co się nazywa umieć przemówić do ludu, tylko prawdziwy przyjaciel w ten wyraża się sposób. To też Demos już się nie waha i powierza swoją starość masarzowi a oczywiście natychmiast, z zwykłą mu zmiennością, zohydza sobie Kleona. Kleon, acz już z rozpaczy stracił głowę, ma jeszcze szczęśliwe natchnienie, z długiego doświadczenia wie on, że ostatecznie najwymowniej do ludu przemawia natychmiastowe, bezpośrednie zadowolenie wszelkich ziemskich żądz i że nierównie bezpieczniej jest odezwać się do brzucha, jak do głowy Demosa. Na to też pole przerzuca licytacyę i obiecuje Demosowi to zboże, to mąkę. Masarz znowu, który nigdy nie da się prześcignąć

A ja ci placki podam już gotowe
Pieczone placki i ryby smarzone
Tylko buziaczek obrócisz w tę stronę.

Demos najchętniej zezwala na odnowienie targu w tych warunkach, oczy mu się świecą na myśl, że tu już nie czcze słowa, nie obietnice, ale placki, ryby, może nawet i lepsze przysmaki dostaną mu się w udziale, a współzawodnictwo jest mu rękojmią, że w znacznej ilości. Demos bowiem jest mistrzem w wyzyskiwaniu współzawodnictwa.

Demos.
Otóż i dobrze, pospieszcie się oba
Karmić mnie, paść mnie, niech się każdy stara
Który mi szafarz lepiej się spodoba
Będzie na Pnyxie rządził jak gęś szara.

Tu komedya przechodzi na grunt rzeczywisty, tu wprowadzone są po mistrzowsku w grę żądze zwierzęce ludu i one też rozwiązują i kończą rzecz, pyszną sceną uczty, którą pozazdrościć może Rycerzom każdy nowoczesny utwór teatralny. Kleon i masarz czują, że teraz to nie żarty, każdy więc biegnie co tchu w swoją stronę, aby przynieść jak najwięcej jadła i przysmaków. Przez ten czas chór nie może się już dłużej powstrzymać i tak się odzywa do Demosa:

O ludu wielka twa potęga
Każdy się boi cię jak Pana,
Aleś ty ludu niedołęga
Tylekroć łatwo oszukana.
Pochlebstwo snadnie ciebie zyska,
Pierwszy cię krzykacz wrzaskiem bierze
Wtedy ty ludu bohaterze
Stajesz się celem pośmiewiska!

Demos przecie nie jest także pozbawiony sprytu, szczególniej gdy idzie o ucztę, ma nawet swoją małpią złośliwość, zwłaszcza zdaje mu się zawsze, że wie co robi. Odpowiada też rycerzom:

Nie znasz ty mojej siwej głowy
Jeśli ty myślisz, żem tak głupi,

Że mnie za pierwszy krzyk jałowy
Przewrotny szalbierz łatwo kupi,
Nie przypadkowe moje szały
Kiedy złodzieja biorę z śmieci
Bo gdy utyje człeczek mały
Tem prędzej karki łamiąc zleci!

Poczciwy Demos łudzi się tu nieco i zbyt dowierza swojej przenikliwości, zapomina o tem, że często namiętność i szał biorą w nim górę, a że do namiętności i szału najłatwiej przemawia »pierwszy krzykacz jałowy« lub »przewrotny szalbierz«. Wyrachowanie jego:

Bo gdy utyje człeczek mały
Tem prędzej karki łamiąc zleci!

jest przecież doskonałe i znamionuje wybornie usposobienie ludu, jego zazdrość i podejrzliwość. Na to chór rycerzy, który nie bardzo wierzy w to wyrachowanie, odpowiada mu słowy pełnemi grozy i pochodzącemi z sumienia i głębokiego przekonania.

Gdybyś ty biedny znędzniały
Umiał prawicę podnieść młotem
I poćwiartować tych w kawały,
Którzy się twoim tuczą potem!

Zobaczymy! zawołał Demos. I tu następuje rozstrzygnięcie sprawy na gruncie chwilowych korzyści, raczej uciech zmysłowych. Kto najwięcej i najlepszych dostarczy potraw Demosowi, ten będzie jego panem. Mniejsza, co potem się stanie, mniejsza o to, czy nie przyjdzie gorzko opłakać Demosowi tej uczty, on tak daleko nie sięga, on o przyszłość nie pyta, byle zaspokojono jego chwi-

lowe żądze, byle mógł się najeść. Najzabawniejszą też jest ta scena, w której Kleon i masarz sadzą się jeden na drugiego, aby nakarmić do syta i najodpowiedniej do jego upodobania Demosa. Kleon przynosi przedewszystkiem krzesło, masarz natychmiast stawia przed nim stół. Następnie każdy z nich wyjmuje z kosza to placuszki, to groch, to sos do grochu, to ryby, to wino. Walka dotąd dość równa a Demos je za czterech i nielitościwie się obżera. Na tem też polegał cały jego spryt, aby skorzystać z licytacyi dwóch współzawodników.

Pęknę z radości na te ich zawody
To jak o chłopca, gdy piękny i młody.

Lecz naraz wygrana przy Kleonie, on ma w swym koszu baraninę, w tekscie zająca. Masarz o barani nie zapomniał, więc przepadł! Gdzie tam i na to ma gotowy sposób. Ale jaki? Znając chciwość Kleona, woła że

Posłowie ze złota worami

zbliżają się. Kleon nie chcąc być uprzedzonym, porzuca kosz, Demosa i ucztę i biegnie naprzeciw worom złota. Chytry masarz korzysta z tej chwili, aby wykraść z kosza Kleona baraninę i podaje ją Demosowi. Szala wtedy przechyla się na stronę masarza. Kleon wraca, a widząc zuchwałe złodziejstwo masarza, wpada w rozpacz i woła

Mój kosz, robota moja!

Masarz.

Moje danie

Demos.

Mnie wszystko jedno, zuch ten, co podaje!

Otóż to sprawiedliwość ludowa! »zuch ten, co podaje«. A jak głęboką jest myśl, że ostatecznie u ludu nie rozstrzyga prawdziwa, nawet względem niego, zasługa, ale szczęście, zręczność, pozory. Kleon wytrawny, miał w koszu baraninę masarz o niej zapomniał, lecz masarz wykradł ja i podał Demosowi, więc cała zasługa przy nim. Aby jednak zupełnie i stanowczo rozczarować Demosa co do Kleona, masarz zaleca najważniejszą próbę, bo przepatrzenie koszów, które najwymowniej świadczyć będą o szczerości zamiarów dwóch współzawodników. Masarz śmiało poddaje swój kosz przeglądowi. Demos ogląda go i nic w nim nie znalazłszy, woła

Patryotyczne pustki! Daj go katu!

Masarz dał wszystko, co miał. Prawdziwy patryota! Dał nawet więcej, jak miał, bo ukradzioną Kleonowi baraninę, Kleon przeciwnie, blednie, mięsza się. Cóż się przy przeglądzie jego kosza pokazuje? Widzi ze zgrozą

Demos.

Ho! na dnie pełno! Ho! co tu łakoci
Olbrzymi placek wyściela kosz cały
Sobie to chował! Mnie kąsek dał mały!

Pokazuje się więc dowodnie, że Kleon oszukiwał i wyzyskiwał Demosa, że przeciwnie, nowy zalotnik, masarz, jak każdy początkujący, jest dla niego wylany. Na ten widok gniew Demosa, który nie omieszkał ugryźć natychmiast placka ukrytego

i który zajada schowane łakocie, wybucha przeciw Kleonowi z całą siłą. Tego lud nigdy nie przebaczy! Zarazem uśmiecha się czule do masarza. Sprawa rozstrzygnięta. Kleon pobity, masarz górą! Demostenes, twórca fortelu i który z uśmiechem na ustach przypatrywał się uczcie, składa nowemu władcy i ulubieńcowi Demosa, wraz z całem rycerstwem, hołd pełen szyderstwa. Wie on, że masarz doprowadzi *ad absurdum* rządy demokratyczne, że jest temsamem mniej niebezpieczny, jak Kleon, że musi sprowadzić klęskę, która rycerzom utoruje drogę do władzy, i że nadmiar złego wywoła w końcu przeciwdziałanie. Demostenes cieszy się na widok tego obrotu rzeczy! I zapewne nie myli się, sądząc po ostatniej rozmowie Demosa z masarzem. Demos nie wie nawet jak się masarz nazywa, mniejsza o to, skoro podał mu baraninę i kosz dla niego wypróżnił. Przypomina sobie, że przecież trzeba się dowiedzieć, kto to za jeden.

Demos.
Jak się nazywasz ulubieńcze nowy?

Masarz.
Rynsztokokratem, bom zrodzon w rynsztoku,

Demos.
Rynsztokokracie! twojej teraz głowy
Rząd jest w Atenach, Paflagon upada

Kleon jest tu nazwany Paflagonem.

Masarz.
Wiernemu słudze lud powinność wkłada

Mogę zaręczyć, że państwo krzykaczy
Nigdy lepszego władcy nie zobaczy.

W tem właśnie cała nadzieja Demostenesa i rycerzy!

W tekscie nie tu się kończy komedya, lecz to, co następuje, jest zupełnie dla nas niezrozumiałem.

Co tu głębokich spostrzeżeń, co tu pomysłów genialnych; zarazem jaka doskonała znajomość ludzi, przedewszystkiem ludu. I czyż nie błyszczy z treści tej komedyi prawda, o której wspomniałem na początku, że wielkie rysy ludzkości nie zmieniają się i nie zmieniły się od czasów Arystofanesa? Zawsze jedno i to samo i zawsze to samo zaślepienie! Właśnie te główne rysy, nakreślone ręką mistrza, stanowią dziś jeszcze urok, powiedziałbym nawet świeżość Rycerzy Arystofanesa. Ileż to rzeczy, ujętych w ten nieprzestarzały, starożytny kształt, dziś jeszcze jest na czasie.

W przedstawieniu na krakowskiej scenie Rycerzy nie uroniono licznych piękności, które starałem się wykazać. Kto nie był na przedstawieniu, nie zechce w to uwierzyć a dziwić mu się nie będę, bo sam zdziwiony byłem, przejęciem się przez artystów rolami i duchem utworu. I znowu wytłómaczyłem sobie to zjawisko, ogólno-ludzką istotą komedyi Arystofanesa, która w niej przeważa. O ile na to środki pozwalały, oddaną została także miejscowa barwa tak w wystawie, jak w grze. Całe przedstawienie robiło niezwykłe wrażenie,

przenosiło umysł, jeżeli nie całkiem zmysły, w odpowiedni okres dziejowy Aten. Benda, który w ostatnich czasach odegrał był niepospolicie kilka politycznych postaci i tu wybornie przejął się zadaniem i odtworzył znakomicie Kleona. Już maska była bardzo wymowna, a gra jeszcze lepiej uwydatniła nikczemność trybuna. Bezczelność, z jaką Kleon się przechwala, wściekłość na widok współzawodnika, umizganie się do Demosa i drżenie przed utratą władzy i łask ludu, zostały oddane bardzo dobrze, przytem cała ta postać nie była dzisiejsza, czuć było, iż należała do okresu, w którym sprawy polityczne rozgrywały się na placu publicznym i nieraz siłą płuc. Zamojski w roli masarza, nie ustępował swojemu współzawodnikowi; komiczna, prawdziwie gminna maska, którą przybrał, zdradzała nawet jego zatrudnienie, był to prawdziwy kiełbaśnik, wesoły, jowialny, zadowolony z swojego zawodu, a jak głupio a wybornie śmiał się, gdy mu Demostenes przepowiadał świetną polityczną przyszłość, z jak zdrowym rozsądkiem a poprostu wyznał, że jego głowa nie do tego, potem z jaką łatwością dał się przekonać i z jaką szczerą dobrodusznością przyjął swoje posłannictwo i zawód polityczny, jak doskonale stawiał czoło Kleonowi, jak potężnie umiał mu sprostać głosem i krzykiem! I to podnieść należy, że obydwaj współzawodnicy acz krzyczeli, co wypływało z ich ról, nigdy nie byli krzykliwymi. Szymański, z całą należną wyższością i swobodą, odegrał rolę wodza Demostenesa. W każdem

słowie czuć było szyderstwo, czuć było, że drwi z Kleona i masarza, że jednym się brzydzi a drugiego używa za narzędzie dla zohydzenia rządów demagogicznych. Błoński, jako Demos, oddał wszystkie swawole i próżności ludu. W chwili odepchnięcia Kleona nie był dość groźnym.

Tylko wybrani i to w małej liczbie, zrozumieli doniosłość tej komedyi i ocenili jej niezrównane piękności. Należałoby na takie przedstawienia dobierać wyborową publiczność, to jest nie przypuszczać na nie ogółu, lecz zapraszać godnych. Przykro jest bowiem zawsze widzieć rozrzucone perły... to marnotrawstwo! Ktoś dowcipnie zauważył podczas przedstawienia, że część publiczności »wietrzy w tem Rabagasa!«. Szkoda! Winna była tylko wietrzyć człowieka i ludzkość.

Dziwnym zbiegiem okoliczności, w krótkiem czasie ukazało się na krakowskiej scenie kilka utworów politycznych i to niekoniecznie przyjemnych dla demokracyi i niekoniecznie pochlebnych dla panujących wyobrażeń.

Grywano oddawna, wciąż i nieustannie dzieła, w których wyśmiewane były: szlachta, możnowładztwo, ich wyobrażenia i przekonania, co mówię, wyśmiewane, poniżane, bezczeszczone, kalane. Przez cały ten okres, szlachta ani się dąsała, ani gniewała, ani obrażała, ani stroniła od teatru, przeciwnie, śmiała się i klaskała, byle tylko utwór jako utwór, tego był wart. Inaczej zachowała się demokracya, zaledwie dotkniętą została, obraziła, się, zadąsała. Na R a b a g a s i e gwizdała, na

Rycerzach nie umiała ukryć niezadowolenia. Trudno bowiem było wygwizdać Arystofanesa, a przecież zaprawdę, jeżeli Sardou na tę chłostę zasłużył, to stokroć więcej ateński komedyopisarz! Na wygwizdanie Arystofanesa zdobyć się nie mogła domorosła demokracya, lecz miała żal do niego — że żal ten był cichym, nie był ani mniej srogim, ani mniej głębokim. Z tej różnicy w zachowaniu się wnioskuję, że bądź co bądź, wyższość przyznać należy tym, którzy się śmiali i nie gniewali i że tej wyższości niezdolne są odebrać pewnym warstwom społecznym, przewroty.

Liczne ustępy, powyżej przytoczone, świadczą o wartości tłómaczenia. Dokonał go Józef Szujski. O ile tylko na to pozwalała mowa ojczysta, o tyle oddanymi zostały: dowcip i piekące szyderstwo Arystofanesa. Szujskiego wielce zajmowało przedstawienie Rycerzy w jego przekładzie, które odbyło się w tym samym roku, co Obcych Żywiołów Fredry (syna). Pomagał mi z zapałem na próbach. Czuć też w jego tłómaczeniu rozmiłowanie się w przedmiocie, czuć nawet coś więcej, bo jakiś święty ogień, i pokrewieństwo z myślami i przekonaniami twórcy komedyi i to właśnie nadaje wielki urok przekładowi i polot wierszom. Szujski nie tłómaczył na zimno Rycerzy, lecz z przekonaniem i zapałem. Dlatego, równie, jak Arystofanes, umiał być nietylko satyrykiem, ale i poetą, czego dowiódł przekładem *Parabazy*. Tak jak Arystofanes, pisząc Rycerzy, nie pisał wyłącznie komedyi, lecz spełn-

niał zarazem czyn obywatelski i patryotyczny, tak samo Szujski nietylko chciał dokonać spolszczenia arcydzieła greckiego, ale mniemał, że jego wznowienie i przedstawienie przed ziomkami, może dla nich być nie bez zastosowania i pożytku.

Z DZIEJÓW TEATRU KRAKOWSKIEGO.

Benda należał do zastępu artystów *Teatru Krakowskiego*, który począwszy od 1865 r. wyrobił mu znaczące, a wpływowe na rozwój sztuki dramatycznej w Polsce, stanowisko. Był jednym z najlepszych i najdzielniejszych uczniów, *szkoły krakowskiej*, która prawdzie, swobodzie i prostocie zapewniła należne im na scenie prawo. Temi jej zaletami przejął się Benda. Głównie, jeżeli nie wyłącznie one stanowiły wartość jego gry i artystycznego zawodu, niemi położył w teatrze zasługi.

Przez długi czas wymuszoność, pieszczotliwość w wymowie, przesada, gonienie za sztucznemi wrażeniami, przeważały w polskich teatrach, i uchodziły w oczach wielu polskich aktorów, za szczyt kunsztu i niezbędne warunki wyższości i powodzenia. Były oczywiście chlubne wyjątki i znakomici artyści, zwłaszcza w Warszawie, ale *szkoła krakowska* powstała w 1866 r., napiętnowała powyżej wskazany sposób, stanowczo, osta-

tecznie zerwała z nim i krakowscy aktorzy, idąc za przykładem francuskich, zaczęli mówić na scenie jak w życiu, w salonie, jak w dobrem towarzystwie, oraz poruszać się swobodnie, bez powziętego z góry zamiaru wywołania zachwytu, zaokrąglonemi przez to samo sztywnemi ruchami; wreszcie, co najważniejsza, nie udawać uczucia, ale odczuwać to co mówili.

W Polsce, jak wszędzie, grywano średniowieczne misterya w kościołach, na krużgankach klasztorów, lub na placach publicznych. W okresie Odrodzenia odbywały się dla uświetnienia uroczystości dworskich i innych, przedstawienia urządzane przez uczącą się młodzież lub dworzan. Na weselu Jana Zamoyskiego i księżniczki Gryzeldy, wystawiono w ten sposób Odprawę posłów greckich Jana Kochanowskiego. Za Władysława IV. i Jana Kazimierza był w zamku warszawskim teatr nadworny, lecz z małemi wyjątkami nie narodowy, odznaczający się przepychem dekoracyi, przeważnie poświęcony muzyce i tańcom. Wznowiono go za Sasów z aktorami sprowadzonymi z Drezna. Panegiryki, dyalogi, utwory dramatyczne Oj. Jezuitów grane przez studentów, stanowiły tak zwany teatr Jezuicki i służyły w szesnastym, siedemnastym i początku osiemnastego wieku do uczczenia dobrodziejów zakonu, lub dygnitarzy Rzeczypospolitej. Utwory te były przeważnie łacińskie. Pijarzy z Konarskim na czele wprowadzali lepiej udra-

matyzowane dzieła, zwłaszcza przekłady z francuskiego, także polskie. W Nieświeżu w osiemnastem stuleciu był teatr Książąt Radziwiłłów, w którym po raz pierwszy występowały kobiety. Za króla Stanisława Augusta powstał istotny, publiczny teatr polski. Dnia 19 listopada 1765 r. król otworzył narodowy teatr, w miejscu, w którem znajdował się za Sasów dworski, komedyą Bielawskiego Natręty. Ale dopiero w dalszych latach jego panowania, za sprawą Wojciecha Bogusławskiego, rozpowszechnił się w Polsce narodowy teatr, a ustalił w Warszawie. Odtąd ciągnie się tradycya warszawskiego teatru, ze świetnemi nieraz wspomnieniami. Zachwycała Ledóchowska, pierwszorzędna artystka, chociaż słyszałem od współczesnych, iż była nieco przesadną, co wtedy raczej popłacało, niż szkodziło. Owsiński był znakomitym bohaterem tragicznym. Między 1815 a 1830 rokiem zarząd Ludwika Osińskiego zaznaczył się znakomicie w dziejach warszawskiego teatru. Był to, tak pod względem repertuaru jak gry, okres francuskiego klasycyzmu. Kudlicz, Werowski, Szymanowski, Dmuszewska byli zdolnymi aktorami, Alojzy Żółkowski, ojciec tego, który za moich czasów był ulubieńcem Warszawy, odznaczał się dowcipną i wyborną grą. Między rokiem 1831 i 1866 teatr warszawski nabrał wielkiej wartości, dzięki trzem zwłaszcza artystom: Janowi Królikowskiemu, Alojzemu Żółkowskiemu (synowi), Józefowi Rychterowi. Doliczyć do nich należy żeńskie siły — Halpertową, Ziemińską, Bakałowiczową, później Ro-

manę Popiel oraz wielu innych dobrych i poprawnych artystów. Teatr był rządowym — panowały w nim ład i karność, utrzymywane zresztą przez wybornych, przejętych zamiłowaniem sztuki aktorów. — Reperutar jednak był ograniczony.

Teatr lwowski miał okres rozkwitu, kiedy w nim Fredro wystawiał swoje komedye z Nowakowskim, Smochowskim i Aszpergerową.

Przyszła potem *szkoła krakowska* i od 1866 r. zaznaczyła nowy rozwój teatru w Polsce.

Benda, który przed tem rozpoczął zawód, chętnie i skwapliwie przejął się nauką tej szkoły i tak dalece uznał jej prawdę i wartość, że jak w sobie pokonał złe nawyczki i stał się swobodnym, zgodnym z przyrodą aktorem, tak w innych znieść nie mógł przesady, wymuszenia, obmyślanych ruchów i oburzał się na te wady, które składały się na nieznośną grę. Nim jednak doszedł do tego, iż rozpoznawał w innych niedostatki, musiał długo i twardo pracować nad sobą.

Przypatrzmy się jego artystycznemu zawodowi, który właśnie dla tego, zawiera w sobie naukę dla aktorów i jest dla nich wzorem godnym naśladowania.

Wszelki kunszt, głównie zaś aktorski, składa się nieodzownie z dwóch żywiołów: z talentu i z pracy. Jeden bez drugiego stwarza coś niedoskonałego, nieskończonego, najczęściej coś chybionego. Chcąc zbadać istotę kunsztu aktora, trzeba obliczyć lub odgadnąć, który z tych dwóch żywiołów w nim przeważa, talent, czy praca, bo

obydwa są niemal równie niezbędnemi dźwigniami, a jeden bez drugiego mało znaczy. Od tego, który z nich góruje zależy gatunek kunsztu. W Bendzie, przy talencie przeważał drugi, praca, ale wszechstronna, rzemieślnicza i artystyczna, drobiazgowa i rozumna, a ta tak znakomite przyniosła skutki, że posłużyć może za dowód znaczenia i siły pracy w kunszcie.

I.

Feliks Benda urodził się w Krakowie w 1833 roku, z ojca Szymona, zamożnego mieszczanina. Pobierał nauki w szkołach krakowskich i mógł obrać stosownie do upodobania zawód. Od najmłodszych lat czuł niekłamany pociąg do sceny i nie z konieczności, nie z próżniactwa ale z zamiłowania wstąpił do towarzystwa dramatycznego pod dyrekcyą Chełchowskiego. Już ten początek obiecywał. Miłość sztuki jak każda inna, nie może być obmyślaną i wyrachowaną, jeżeli ma przynieść owoce, jeżeli ma podnieść i uszlachetnić. Dobrą była dla aktora szkoła Chełchowskiego, pod tym względem, że nic tam płazem nie puszczano, że zwracano uwagę na najmniejsze szczegóły, na te niezliczone szczegóły, z których dopiero powstać może zgododźwięczna całość. Pod kierunkiem Chełchowskiego, nabrał Benda pierwszych, niezbędnych dla aktora zasad i nabrał poczucia obowiązku, który zawsze wzorowo wypełniał, co

czyniło z niego, w czasach, w których z wielką szkodą sztuki, anarchiczne wyobrażenia wcisnęły się także do teatru, chlubny i pod tym względem przykład. Jak żołnierz choćby najodważniejszy i najzdolniejszy nie odpowie należycie swojemu powołaniu, bez karności, tak i aktor najlepiej od przyrody uposażony, należytych scenie i sztuce nie przyniesie korzyści, jeżeli nie będzie na wskroś przejętym poczuciem obowiązku. Dla tego Benda był przedewszystkiem dla każdego teatru, najużyteczniejszym członkiem. — Początkowe nauki dobrze odbyte, stały się znowu pod względem wykształcenia, pomocnemi naszemu artyście, znać je było przez cały jego zawód i wyszczególniały go one także, pomiędzy temi, którym się zdawało, że dość nic nie umieć, aby być znakomitym aktorem. W dwudziestym roku życia Benda wstąpił do tearu i rozpoczął jak szeregowiec, który miał dosłużyć się laski marszałkowskiej, od wynoszenia krzeseł. Doskonały to początek — i tylko tak zaczynając w każdym zawodzie, można go od podstawy do wierzchołka zbadać, poznać, zrozumieć, tem samem, stać się panem przedmiotu i mistrzem. Z przeważającemi w teatrze wyobrażeniami, nie łatwo przyjdzie wielu aktorom uwierzyć, że Benda, który był na scenie wzorem wytworności, który grywał z swobodą książąt, margrabiów, artystów, hulaków, zaczął od wynoszenia krzeseł i niemych ról służących. A jednak tak było i tą drogą doszedł tam, gdzie zarozumialcy chcący grać od razu, lub po roku, role Dewria-

nów, Dawisonów, Żółkowskich, Rossich, Królikowskich, Gotów, nie dojdą nigdy, bo im stać będzie zawsze na przeszkodzie zabójcza pycha, lenistwo, oziębłość dla sztuki a zbyt wielkie zamiłowanie siebie samych!

W początkach Benda wcale na siebie nie zwracał uwagi ani publiczności, ani tak bystrego dyrektora jak Chełchowski. Ale bo też Benda miał do walczenia z wrodzonemi trudnościami, nad któremi ostateczne zwycięstwo świadczy o tem, że ten aktor siłą pracy został artystą. Najgłówniejszą przeszkodą była nieco wadliwa wymowa; z tą miał najwięcej do czynienia, zanim nie kamykami, jak Demostenes, ale pilnością i usilnością pozbył się jej. Jeszcze za dyrekcyi Skorupki nieraz szkodziła mu ona, a znany z wesołego dowcipu dyrektor mawiał »jutro będzie słota, bo Benda bełkocze«, twierdził bowiem żartobliwie, iż tylko na wilgoć plątał mu się język i że tym sposobem miał z niego nietylko aktora, ale także barometr. Lecz Benda z wzorową wytrwałością walczył z tą trudnością wymowy a dodać trzeba, że nieraz zwiększała ją konieczność uczenia się pospiesznie i w kilku zaledwie dniach, sążnistych ról; gdy zaś łaskawsze i zgodniejsze ze sztuką nastały czasy licznych prób i dokładnego wyuczania się ról, owa wada Bendy stawała się mniej rażącą i łatwiej jemu przychodziło radzić sobie z nią. Drugą przeszkodą była za mała skala głosu, nader jednak miłego i wdzięcznego. To ograniczenie skali głosu, który swobodnie po za pewne granice nie mógł się ani

zniżać, ani podnosić, przeznaczało Bendę do rodzaju ról, który niżej określę i przy wielu zaletach czyniło go w nim wybornym artystą, lecz nasuwało mu trudności w czasach, w których aktor krakowski musiał wszystko grać, bez względu na zdolności i usposobienie, a ze względu tylko na kasę teatralną.

Po objęciu dyrekcyi teatru krakowskiego przez Pfeifra, Benda zaczął wybitniejsze zajmować stanowisko, ale mniej może w skutku znaczących postępów, jak z przychylności dyrektora, który oceniał jego pilność, pracę i oddanie się obowiązkom. W owym jednak okresie, nie można zapisać prawdziwego, kunsztownego jego tworu. Odznaczał się przecież jako pełen życia siarczysty parobczak krakowski, którego stać się miał niezrównanym pierwowzorem na scenie. W jednem tylko przedstawieniu M a z e p y Słowackiego, zwrócił już na siebie uwagę, grając Mazepę. Aczkolwiek później znacznie zmienił i wydoskonalił tę uroczą rolę, przecież już dowiódł, że w tym rodzaju będzie celował. W owym Mazepie Bendy było wiele lekkości, swobody, życia, polotu młodzieńczego, zalotności i rycerskości. W ustępach bardziej uczuciowych, gra była słabszą, bo środki głosu nie dopisywały, ale był to przecie ten Mazepa, który miał stać się kiedyś najlepszym za naszych czasów na scenie. Tak zatem Benda zajaśniał na gruncie poważnie artystycznym, w najscenieczniejszej i najlepiej wykończonej tragedyi Słowackiego.

Nie można się dziwić, jeżeli z tamtych cza-

sów prócz Mazepy nie ma nic lub prawie nic do zapisania w rachunku rzetelnie artystycznym, na korzyść Bendy. Talent jego i zasoby nie były jeszcze rozwinięte, przeciwnie były i musiały być, pod wielu względami spaczonemi. Wtedy bowiem, bez względu na usposobienie i zdolności aktora, kazano mu grać najróżnorodniejsze i najniewłaściwsze role, był wreszcie wtedy zwyczaj uczenia się sążnistych ról we dwa dni, to jest, że nie uczono się ich wcale, lecz mówiono je za suflerem a największe, pięcioaktowe utwory grywano po dwóch próbach. — Próby, które są podstawą dobrego, poprawnego teatru, uważane były w Krakowie, co najwięcej, za złe konieczne, nie wiedziano wtedy, że bez prób, z najlepszymi artystami nie może być dobrego teatru i że z miernymi, przy należytem wyuczeniu, można mieć przyzwoity teatr. Słowem barbarzyńskie wyobrażenia i barbarzyńskie zwyczaje panowały wszechwładnie w stosunkach teatralnych, z wyjątkiem Warszawy. Ofiarą ich był Benda i jego talent; grając często i naprędce, przywykł nie uczyć się dokładnie ról i mówić za suflerem. Nie umieć roli! Niechże zrozumieją u nas aktorzy i zechcą uwierzyć, że to największe, najgłówniejsze, nie do przebaczenia przestępstwo, nieznane gdzieindziej. — Jeżeli pamięć nie jest panią roli, nie ma co mówić o dobrej grze. Tam, gdzie się słucha suflera, choćby się miało największy talent i największy spryt, musi się pomijać cienia i odcienia, z których przecież składa się poprawna i szlachetna gra. Żółkowski, Jan Kró-

likowski, Rychter, Halpertowa, Bakałowiczowa obdarzeni byli niepospolitym talentem, ale zaręczyć można, że większą część powodzenia i znakomitych osiągniętych skutków, zawdzięczali sumiennemu, dokładnemu, drobiazgowemu wyuczaniu się ról, od początku do końca zawodu. Tem zaczęli się odróżniać od rzeszy aktorów, tem doszli do poprawności, następnie do doskonałości.

Bendę tłómaczą smutne dla teatru i sztuki czasy, w których rozpoczynał zawód i konieczność uczenia się naprędce ciągle nowych ról. Winą bowiem niemałą publiczności krakowskiej względem teatru, jest żądanie wciąż od niego nowych utworów, jest ona jedną z głównych przeszkód jego rozwoju.

Benda jednak był zbyt artystą, aby nie czuł całej ohydy nieumienia dokładnie roli, to też później walczył z tem okropnem nawyknieniem i zwalczył je zupełnie, wtedy, gdy lepiej sprzyjające sztuce okoliczności, pozwoliły mu uczyć się mniej spiesznie i odbywać więcej prób. Nietylko, że w czasach dyrekcyi Pfeifra, następnie Miłaszewskiego, Benda i inni aktorzy nie mieli czasu ani wyuczać się ról, ani wypróbowywać ich, nietylko, że nie uczuwano potrzeby tej podstawy wszystkiego w teatrze, ale co ważniejsza, pchano Bendę w kierunku zupełnie mu nie odpowiednim, bo bohaterskich ról w dramacie i tragedyi. Już z powodu głosu nie był on do nich stworzony. To też ten wzór prawdy i swobody, w bohaterach tragicznych był napuszony, nieswój, głos jego przybierał ja-

kieś pogrobowe brzmienie, słowem, nie był w nich artystą, ale komedyantem. Każdy zawód ma swoje marzenie, otóż, rzecz godna uwagi, bez wyjątku dla każdego aktora jest niem, w początkach, bohater. Nic zatem dziwnego, że Benda nietylko nie stawiał oporu pchaniu go w fałszywym kierunku, lecz chętnie poddawał mu się. Gdy jednak przejrzał później okiem artysty, jakżeż żałował tego, jak spiesznie pozbył się niezdrowych zachcianek, z jakim wstrętem grywał z musu lub z konieczności role, o których dawniej marzył, które gdy zrozumiał, na czem polega właściwy kunszt, przyjmował z niechęcią i tylko dla spełnienia obowiązku względem dyrekcyi. Prawda, że z artystą takim, jak Benda, pilnym, chętnym, zapalonym, przytem rozumnym, wielka jest dla dyrekcyi pokusa nietylko używania, ale i nadużywania go. Wszystkie też dyrekcye nietylko używały ale i nadużywały go, a nie wolne są pod tym względem od zarzutu Skorupki i moja. Talent Bendy zamiast się rozwijać, spaczał się w pierwszych okresach jego zawodu. Nie było nic, coby go mogło na dobrą i właściwą sprowadzić drogę, bo dodać należy, że w owych czasach nie wiedziano na krakowskiej scenie, co to jest *informacya*, ten główny mistrz aktorów, ta igła magnesowa na wzburzonem morzu sztuki dramatycznej. Nie było *informacyi*, bo nie było informatorów; albo co gorsza, byli tacy, którzy spaczali pojęcia aktorów lub pozwalali im nabierać nieznośnych, szkaradnych nawyknień. Jednym z takich był ówczesny reżyser

Karol Królikowski, brat Jana, znakomitego artysty warszawskiego.

Po dyrekcyi Pfeifra nastąpiła Miłaszewskiego i najsmutniejsze nastały czasy dla sceny krakowskiej, upokarzające dla sztuki i artystów. Benda grywał często i dość znaczne role, ale jego zmysł oburzał się i długo w dusznem powietrzu wytrzymać nie mógł. Wystąpił z teatru krakowskiego.

Jak w kierunku artystycznym dla każdego aktora marzeniem są role bohaterów, tak w zarządczym jest własna dyrekcya. Jakżeż to ponętne, zamiast słuchać, rozkazywać, zamiast mieć sobie przydzielone role, wybierać je i jak słodko zbierać te wielkie zyski, które wedle przekonania każdego aktora gromadzi każda dyrekcya! Temu złudzeniu nie mógł się oprzeć nawet Benda, aczkolwiek, trzeźwo i rozsądnie zapatrywał się na sprawy teatralne. Założył na prowincyi własne towarzystwo dramatyczne i z niem objeżdżał wschodnie okolice kraju, goszcząc najdłużej w Stanisławowie. Oczywiście przedsiębiorstwo, pomimo pracy Bendy i kilku obiecujących aktorów, nie powiodło się. Stracił na niem nasz artysta znacznie, popadł w długi, nadwerężył zdrowie. Zakosztowawszy słodyczy dyrektorstwa, miał ich dosyć na całe życie i nieraz zabawnie, z największem rozczarowaniem mówił o swej dyrekcyi i jej niezliczonych kłopotach; przysięgał sobie, że nigdy nie pokusi się o żadną, nabrawszy przekonania, że aktor chcący rozwinąć swoje zasoby i talent, nie może być dyrektorem.

Można zrozumieć teraz, dlaczego do tej chwili nie było nic ważniejszego do zapisania o artystycznym zawodzie Bendy. Nie jego to wina, ale okoliczności, w których się znajdował, warunków, w jakich polskie teatra w Galicyi postawionemi były. Wtedy już jednak zaskarbił sobie życzliwość publiczności krakowskiej, trwającą do końca, która dla artysty jest wielką pomocą, dzielnym bodźcem. Wiele, bardzo wiele Benda zawdzięczał tej życzliwości dlatego, że dodawała mu chęci, odwagi i woli do łamania się z trudnościami i dalszego kształcenia. A już i wtedy, dla przenikliwego w rzeczach sztuki oka, objawił się w Bendzie artysta, choćby w tych, tak dzielnie odegranych krakowskich parobczakach a to dlatego, że była w nich — dusza.

II.

Po długich latach pokutowania sztuki w teatrze krakowskim, nietylko zabłysła dla niej lepsza przyszłość, ale świetny nastał nawet okres. W porozumieniu i przy pomocy najznakomitszych obywateli kraju i światłych miłośników polskiej literatury, hr. Adam Skorupka objął dyrekcyę *Teatru Krakowskiego* w 1865 r. Odtąd zaczyna się rzeczywista, poważna artystyczna działalność Bendy i szereg położonych przez niego zasług.

W październiku 1865 r. Skorupka otworzył teatr przedstawieniem Z e m s t y Fredry. Od pierwszej chwiii, jakby na skinienie rószczki czarodziejskiej,

stanął zastęp świetnych lub wybornych artystów, którzy wykształciwszy się w Krakowie, mieli później, czy to pozostając na miejscu, czy przenosząc się na inne sceny narodowe, wlać nowe życie w polski teatr, wzmocnić go i odrodzić zdrowemi, dzielnemi siłami; stać się wzorami swobody i prawdy, a więc rzeczywistej, nowoczesnej sztuki dramatycznej i wznowić lub wprowadzić na polską scenę dzieła nieśmiertelnych poetów i mistrzów: Fredry, Mickiewicza, Słowackiego, Kochanowskiego, Zabłockiego, Shakespeara, Schillera, Goethego, Lessinga, Calderona, Moliera, Beaumarchais, Musseta, Racina, Sheridana, Tołstoja, Gogola — Arystofanesa; oraz tegoczesnych talentów: Szujskiego, Fredry (syna), Narzymskiego, Bałuckiego, Blizińskiego, Anczyca, Dumasa (syna), Augiera, Scribe i Legouvé, Ponsarda, Sand, Sardou, Feuilleta, Paillerona, Grilparzera, Halma, Laubego, Benedixa!

Dziwnym, niemal niepojętym zbiegiem okoliczności, znalazł się na małej scenie małego *Teatru Krakowskiego* naraz zastęp prawdziwych, niepospolitych artystów, z których każdy umiał w swoim wydziale i stosunkowo zdobyć sobie sławę. Zastęp ten, obok którego, przy którym i w zetknięciu się z którym później wielu innych wyrobiło się poprawnych i dobrych artystów, składał się z: Modrzejewskiej, Hoffmann, Ekerowej, Rapackiego, Ładnowskiego Bolesława, Heniga i Bendy.

Od razu zawrzało w teatrze jakieś spotęgowane życie, zapanowała chęć do pracy, do kształ-

cenia się, do zdobywania laurów i sławy. Nastało między artystami szlachetne współzawodnictwo a jego skutkiem były to świetne, to znów poprawne przędstawienia, w których, bez względu na sążnistość ról, występowały zwykle wspólnie pierwszorzędne siły, oraz stopniowe wprowadzanie na scenę arcydzieł i utworów mających rzeczywistą wartość, które albo od dawna spoczywały na półkach bibliotek polskich teatrów, lub całkiem dotąd nie były w nich grane, nawet nie były po polsku przetłómaczone, a których miejsca na scenie zajmowały dzieła bez znaczenia i bez jutra.

Zaraz w początku Benda zajął już nieco wybitniejsze stanowisko, raz życzliwością publiczności, powtóre znacznemi rolami, które mu powierzano. Przecież nie można jeszcze było dopatrzeć się w nim postępu; ta sama trudność wymowy, te same usterki pamięciowe i to samo niedokładne wyuczanie się ról zarzucić mu można było. Przytem wciąż, pomimo zmienionych stosunków, używano go w nieodpowiednim kierunku i sam jeszcze rwał się do ról niewłaściwych, grał dużo, za wiele, aby mógł grać dokładnie i poprawnie. On, najnieodpowiedniej swojemu talentowi, dzierżył wówczas nieograniczenie role bohaterów — Ładnowski bowiem był początkującym. W rolach tych, aczkolwiek odbierał poklask parteru, bardzo surowo i niekorzystnie sądzonym był jeszcze przez znawców i w ich oczach, w tym dziale, nie mógł nigdy zdobyć sobie artystycznego stanowiska. Ocena, która później słusznie go wynosiła i pra-

wie nie umiała znaleść dla niego słowa nagany, dość szorstko i przykro obchodziła się z nim wtedy. Cierpiał z tego powodu nieraz Benda, ale ani się skarżył, ani zniechęcał. Rzadką bowiem, szczególniej u polskich aktorów, zaletą jego był brak zarozumiałości. Był to wyjątkowy artysta, który niemal z równą wdzięcznością przyjmował naganną uwagę, jak pochwałę, a to dlatego, że z pierwszej starał się skorzystać i w następnem przedstawieniu widocznie zużytkowywał ją. Chciwy był uwag, upominał się o nie i z najlepszą wolą sam przyznawał, w czem zbłądził i co należało poprawić. Nigdy nie okazał zniecierpliwienia na krytykę, byle słuszną, poważną, i w dobrej wierze napisaną. Oburzał się — lecz tylko w murach teatru — na ten rodzaj zjadliwej, uszczypliwej, ujemnej krytyki, pisanej ze złą wiarą i wolą, który nikogo nigdy niczego nie nauczył, który jest zawsze i wszędzie tylko odpływem żółci niedorosłych krytyków, a który najczęściej surowością chce pokryć nieznajomość przedmiotu. Nieodmiennie trzy są główne przyczyny takiego rodzaju teatralnej oceny i dobrze szukając, odnajdzie się jego źródło: albo kobietę, albo odsuniętego od sceny pisarza, albo kandydata na dyrektora. Benda miał węch do odszukiwania w zjadliwej krytyce jedno z tych trzech pochodzeń. Dlatego śmiał się z niej, ale nie zniżał się do sporów z nią — jako to się często zdarza — w otwartych lub bezimiennych listach. W sądzie o kolegach, wogóle o teatrze, trzymał się zasady, którą podobno wypowiedział

Fredro: że większą jest zasługą krytyka odkryć jedną zaletę, niż wytknąć dwanaście błędów.

Benda miał tyle zapału, że nic go zrazić, ani zniechęcić nie mogło. Przecież nawet za dyrekcyi Skorupki, kiedy wszystko zdawało mu się uśmiechać, ciężkie miał chwile i niemiłe przejścia. Pomimo mozolnej pracy i zamiłowania, nie mógł wyrównać kolegom i koleżankom, których sława z każdą rolą, z każdym dniem rosła szybko. Miał dość poczucia, aby zrozumieć, że mu jeszcze wiele brakowało i że pod względem prawdziwego kunsztu wiele mu niedostawało, aby się z nimi zrównać. Nie czuł prawdopodobnie, że główną tego przyczyną był wciąż mylny wybór ról i zbyt wielka ich obfitość, ztąd zbyt krótki czas do wyuczenia się ich dokładnie i kunsztownie. W owym okresie nieszczęśliwą jego rolą była Stanisława w Annie Oświęcimównie — Antoniewicza, w której był nieznośnie czułostkowym, napuszonym, w której wydobywał z piersi fałszywe tony i przewracał dziko oczami, na wzór Karola Królikowskiego, którego przykład i wpływ spaczyły były talent Bendy. Wśród niewłaściwych ról jego najniewłaściwszą była Karola Moora w Zbójcach Schillera. Niegodziwym był w niej, ale bo też była ona, pod względem duchowych i fizycznych warunków, wprost przeciwną jego istocie i usposobieniu. Nie mógł wydobyć potrzebnego głosu, a próbował. Była to dla niego, za każdym razem, przegrana, pomimo bezmyślnych oklasków parteru. Gorzej nie grał żadnej roli. Dość, że w skutku

nieodpowiedniego kierunku, prawie żadnej z owych czasów roli jego nie można nazwać kunsztownym tworem. Ta jałowość, pomimo ochoczej i usilnej pracy, poczęła go niepokoić, nie zniechęcał się, ale ubolewał. Widząc, że obudził we mnie zajęcie, zwierzył mi się ze swoich wątpliwości co do dalszego zawodu i prosił o radę. Zażądałem czasu, aby dokładniej zbadać zdolności i rodzaj talentu artysty; po jego upływie Benda, z wielkiem zdziwieniem, rozczarowaniem, nawet żalem, usłyszał te słowa: »Będę się opiekował panem i wiem, że będziesz wybornym artystą, ale musisz przedewszystkiem wyrzec się ról bohaterów, następnie, słuchać informacyi, jakgdybyś zaczynał zawód«. Pomimo przykrego wrażenia, wywołanego tem oświadczeniem, Benda uwierzył w jego słuszność. Zaczęła się dla niego mozolna, nader przykra praca, którą nazwać można naprawą i sprostowaniem kierunku, w którym szedł dotąd. Rzecz jednak nie była łatwa. Benda wiedział tylko, aczkolwiek nie bez żalu, że nie powinien grywać bohaterów, nie wiedział w jakim wydziale się kształcić. Tymczasem jego zapał, namiętność grania, życzliwość publiczności mnożyły w nieskończoność i w najróżnorodniejszych kierunkach powierzane mu role i zamiast wyrabiać w nim dobrze określoną zawodowość, czyniły z niego wszechstronnego aktora, którym, nieco z konieczności, nieco z własnej woli, trochę dlatego, że dyrekcye oprzeć się nie mogły pokusie używania go często, pozostał zawsze. Przecież w lesie jego ról dostrzedz

można już było niektóre, widocznie przypadające do jego talentu, do jego tak fizycznej, jak duchowej istoty, w których nietylko miał powodzenie wobec szerszej publiczności, ale zyskiwał uznanie znawców. Były to role, które — może zbyt śmiało — nazwę teatralnem wyrażeniem, charakterystycznych kochanków, w przeciwstawieniu do bohaterów i liryczno-uczuciowych kochanków. Gdzie tylko kochanek był czemś więcej, jak gruchającym gołąbkiem, jak tylko miał jakąś właściwość, jak tylko brał miłość wesoło i dowcipnie, lekko lub hulaszczo, Benda celował w oddaniu go na scenie. Jedną z pierwszych ról w tym rodzaju była jąkającego się Ryszarda w Rękach Czarodziejskich Scribego i Legouvé. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, jej wymagania odpowiadały owej wadzie wymowy, o której była wyżej mowa i czyniły ją niejako zaletą. Wybornym też był w niej Benda, pełen prawdy, życia, czucia, ciepła, bawił i rozczulał naprzemian, w wysokim stopniu budził zajęcie publiczności i pozyskiwał jej życzliwość dla wytwornego jąkały. Uszlachetnić na scenie fizyczną ułomność, zamiast ją ośmieszyć, to nie mała zaleta i ta rola pozostała jedną z lepszych Bendy, zarazem wskazała mu, w jakim miał iść dalej kierunku, chcąc pozostać w prawdzie i wskazała mu rodzaj, w którym następnie celował. Jak artystka, występująca z początku w naiwnych rolach, jeżeli ma w sobie istotnie zasób talentu, przechodzi potem z powodzeniem do ważniejszych ról kochanek — czego mieliśmy świe-

tny przykład u Delapôrte — tak samo aktor, grywający, nazwanych przezemnie, charakterystycznych kochanków, trzpiotów i hulaków, musi później rozszerzyć swój zakres i objąć role, poważniejsze acz tamtym pokrewne — szlachetnych mężów, role dobrego towarzystwa, role salonowe, nazwane we Francyi *de tenue,* słowem, wyrażając się po teatralnemu — role panów. Do tych też nadawał się widocznie talent Bendy i te miały się stać jego wydziałem, głównem polem kunsztu i odznaczenia. Z wolna też zaczął je obejmować na krakowskiej scenie, nie oddając poprzednio wymienionych. Cały jednak zakres tych ról wymaga wiele, bardzo wiele warunków. Benda nie posiadał wszystkich z początku. Postawę miał piękną ale ruchy nie zawsze były szlachetne, sposób wysławiania się nie zawsze był wytworny, nie był gminnym ale czasem coś pospolitego czuć się dawało w jego grze, miał nawyczki wygnane z dobrego towarzystwa. Powoli, stopniowo, pod wpływem rad i informacyi, które skwapliwie umiał zużytkować, pozbawił się ich. Robił postępy, mało jednak tworząc jeszcze.

Wtedy grywał rolę którą w polskim repertuarze nazwałbym, w tym rodzaju, rolą nad rolami, Gucia w Ślubach Panieńskich, grał ją w tym wzorowym, powiedzieć można mistrzowskim składzie, który czynił z przedstawienia arcydzieła Fredry, na scenie krakowskiej coś tak doskonałego, wybornego, skończonego i uroczego, że żadna inna lepszem poszczycić się nie mogła i że już

ono jedno przez lat kilka, zapewniało sławę Teatru krakowskiego i było rozkoszą znawców. — W tem przedstawieniu Ślubów Panieńskich Anielą była Modrzejewska, Klarą Hoffmann, Dobrójską Ekerowa, Radostem Rapacki, Albinem Ładnowski a Guciem Benda! Gra każdego z nich zlewała się w zgododźwięczną całość, której już niemal nic zarzucić nie można było, a która w pełnym blasku stawiała piękności tej najpiękniejszej polskiej komedyi. Benda miał szczególnie trudne zadanie, bo występował w roli Gucia po Swieszewskim, który z wielu względów, słusznie uchodził za najlepszego Gucia i którego ta rola była *cheval de bataille.*

Otóż niezaprzeczenie był on wybornym synowcem Radosta, przecież Benda, aczkolwiek nie we wszystkiem mu dorównał, w wielu szczegółach a nawet w całości był od niego wyższym. Swieszewski był ruchliwszym, Benda więcej ożywionym, Swieszewski był lżejszym i żwawszym, Benda milszym Guciem, Swieszewski grał lepiej Gucia, Benda odczuwał go doskonalej. Już z powodu istoty talentu Bendy, sceny wesołe lepiej wypadły jak uczuciowe, ztąd lepiej grał z Radostem i Klarą jak z Anielą. Scenę listu doskonale przecież wypracował.

Był to Gucio, który nietylko bawił ale i przywiązywał do siebie. W tym okresie swojego zawodu Benda, z każdym dniem widoczne już robił postępy, skorupę gąsienica przekłuwała i miał już z niej wylecić motyl, z aktora pracowitego

i wprawnego wyrabiał się — artysta. Te postępy Bendy były tak uderzające, tak powszechnie cenione, tak się nimi cieszono, że publiczność, widząc je coraz większe każdego roku, przeszły one w przysłowie. Przyjaciel teatru, August Gorayski, zamieszkały na wsi, gdy przyjeżdżał na zimę do Krakowa i pytał »Co jest nowego w teatrze?« nie czekając odpowiedzi, żartobliwie dodawał »Już wiem, Benda wielkie zrobił postępy«, i rzeczywiście tak było, postępy Bendy były z każdym rokiem nową ozdobą teatru.

Aczkolwiek obarczano go jeszcze, od czasu do czasu, niewłaściwemi rolami i aczkolwiek sam jeszcze nie zbyt niechętnie przyjmował je, przecież miał już, wskutek ładu zaprowadzonego w teatrze, więcej czasu do nauki i wypróbowania. Zaczął też lepiej i dokładniej wyuczać się ról, zaczął się brzydzić niecnym zwyczajem mówienia za suflerem, na czem także wiele zyskiwała jego wymowa.

Wyuczanie się dokładne ról jest tak ważnem, tak niezbędnem, tak prawidłowem, że raz jeszcze muszę na nie zwrócić uwagę u nas, chociaż gdzieindziej byłoby to niezrozumiałem, niepojętem, zbytecznem. Teatr jest w szlachetnem pojęciu, rzeczą wyobraźni i czucia, głowy i serca, ale jest także złudzeniem, marzeniem; więc nic podczas przedstawienia nie powinno przebudzać publiczności z tego uroczego, wyjątkowego snu. A cóż może ją pospoliciej przebudzić jak pomyłka, zacięcie się aktora, jak, mówiąc zawodowo, rwanie się roz-

mowy, które jest niczem innem, tylko następstwem nie wyuczenia się roli. Chcecie, ażeby publiczność pozostawała w miłem złudzeniu, przedewszystkiem uczcie się lub pilnujcie wyuczenia się ról! Prawdę tę czuł Benda i coraz większego dokładał starania, aby jej sprostać. Nie wiele już brakowało, aby został — artystą, brakowało przecież ostatniego pociągnięcia pędzlem, brakowało ostatecznego wykończenia, a w rolach, do których jego talent i usposobienie przeważnie przeznaczały go, brakowało mu dwóch rzeczy: jeżeli już nie otarcia się, to przynajmniej przypatrzenia się dobremu towarzystwu i wpatrzenia się w doskonałe na scenie wzory.

Ostatni środek jest ważnym w zawodzie teatralnym i nie można go dosyć zalecić naszym aktorom i naszym dyrekcyom. Wyborny to sposób kształcenia się, szczególniej dla naszych polskich aktorów, którzy zbyt często grzeszą zarozumiałością, pochodzącą z przedwczesnych kadzideł i z braku rzetelnej oceny. Przypatrzenie się znakomitym artystom europejskim, czasem w jednej chwili rozwiewa złudzenia o własnej wielkości i wylecza ze zbyt wczesnego, dobrego o sobie mniemania, które jest trucizną, nieraz główną przeszkodą postępów i kształcenia się.

Aby jednak artystyczna do europejskich teatrów wycieczka była skuteczną dla aktora, trzeba żeby zarozumiałość jego nie doszła jeszcze do tego stopnia zuchwalstwa, który czyni ślepym na wszystko, nawet na talent i wykształcenie innych.

Znałem artystów, dla których wpatrzenie się w wielkie lub doskonałe wzory stawało się zbawiennem i było bodźcem; lecz widziałem innych, których tylko pycha wzrastała i którzy twierdzili śmiało, że niczego się nie nauczyli i że raczej tamci od nich uczyć się powinni. Benda nie należał do tych ostatnich. Dyrekcya ułatwiła mu wycieczkę za granicę dla zwiedzenia najcelniejszych teatrów. Z wdzięcznością, z zapałem, z radością uchwycił tę sposobność wykształcenia się. Było to w roku 1867, w którym otwartą została w Paryżu Wystawa Powszechna. Benda udał się najpierw do Wiednia, gdzie pilnie uczęszczał do pierwszego wówczas w świecie, cesarskiego teatru *Burgu;* tam podług danych mu wskazówek, badał głównie grę dwóch znakomitych w jego wydziale artystów: Sonenthala, który z wszystkich aktorów niemieckich najwytworniej umiał zachowywać się na scenie, i Hartmanna, którego dowcip, wesołość dobrego gatunku i swoboda wyróżniały wtedy w teatrach niemieckich. Prócz tych dwóch wzorów, od których Benda wiele się nauczył, podziwiał on wielkie talenta Wolter, Lewińskiego, Delarocha. Zachwycał się także wybornemi komikami w *Karl-Theater*, gdyż wesołe jego usposobienie ciągnęło go do ról komicznych. To pierwsze zetknięcie się z niepospolitym kunsztem, elektrycznie podziałało na niego. Przejrzał, ujrzał jakby nowy świat w sztuce, rozszerzył się jego widnokrąg i rzecz godna podziwienia u polskiego aktora, powróciwszy z tej wycieczki, powiedział: »Jakże się czułem małym

i jacy my wszyscy mali wobec nich«. Kto z takiem usposobieniem patrzał się na mistrzów, musiał z nich skorzystać. Główną jednak szkołą dla Bendy stać się miały paryskie teatra, gdzie w skutku długiego wykształcenia i narodowego usposobienia oraz obyczaju, znajdują się najznakomitsi i najlepiej uzdolnieni artyści do tego rodzaju ról, w których on celował.

Darmo, trzeba zdjąć pychę ze serca i raz przecież nabrać przekonania, że pod względem sztuki aktorskiej Polacy wiele, bardzo wiele nauczyć się mogą od Niemców i Francuzów. Nieraz słyszeć można zdanie: »Dlaczego tam mają być większe talenta, jak u nas?« Dlatego najpierwej, że są, a powtóre dlatego, że wyższość teatrów i aktorów niemieckich i francuskich łatwo sobie wytłómaczyć, dawniejszem istnieniem scen, tradycyą i szkołą, wykształconą publicznością i liczną, która wyrabia artystów, poważną i rozumną oceną, która nad nimi czuwa, lepszemi warunkami, w których teatra się znajdują, łatwością wyuczenia się i zastanowienia podczas licznych prób nad rolami, częstem występowaniem w tych samych, przez co można je do doskonałości doprowadzić.

Długo więc jeszcze, długo teatra polskie będą miały wiele, bardzo wiele do nauczenia się od niemieckich i francuskich i artystyczne do nich wycieczki naszych aktorów uważać trzeba za wyborny środek i niezbędny warunek postępu dla narodowej sceny. *Teatr Krakowski*, który zaprowadził ten zwyczaj, wiele mu zawdzięczał, jak o tem

nieraz można było się przekonać. Nie idzie wcale o służalcze naśladowanie, lub o przepisywanie wzorów, które nigdy nie doprowadza do artystycznych skutków, ale o wpatrywanie się w nie, o uchwycenie na gorącym uczynku tych tysiąca tajemnic sztuki, które własnemi trzeba widzieć oczami, aby je zrozumieć, których najbieglejszy informator nauczyć nie może. Jestto to samo, co w malarstwie wpatrywanie się w dzieła wielkich mistrzów.

Sposób ten kształcenia się, na nikim może u nas, tak zupełnego nie wywarł wpływu, jak na Bendzie.

Bawił dość długo w Paryżu i głównie uczęszczał do *Théâtre Français* i *Gymnase*. Wpatrywał się we wzór nad wzorami w rolach panów, w rolach wyższego towarzystwa, w Bressant, który pod tym względem nie miał sobie równego. Widział Delaunai, wybornego w rolach salonowych kochanka, znakomitego przedstawiciela mussetowskich postaci. Zachwycał się i korzystał z mistrzowskiej gry Gota, który uosobił dowcip, wesołość, spryt galijski. Nareszcie widział i podziwiał tylu doskonałych artystów, celujących w rolach towarzyskich i frakowych. W *Gymnase* przekonał się, jakie wrażenie sprawia doskonała, zgododźwięczna całość przedstawienia.

Podróż artystyczna Bendy stała się szczeblem w jego zawodzie a tak doskonale czuł jej skuteczność, że powtarzał ją kilkakrotnie. Odtąd był zupełnie innym, pozbył się szkodliwych nawyknień,

nabrał swobody, przejął się wykwintną prawdą francuskich artystów. Pierwszym skutkiem dla sceny krakowskiej podróży do Paryża, którą jednocześnie przedsięwzięły Modrzejewska i Hoffmann, było wyborne przedstawienie, dopieroco odegranego w *Gymnase* dzieła: Pojęcia pani Aubray Dumasa (syna). Artyści krakowscy, występujący w głównych rolach, widzieli w tym teatrze ten utwór i odtworzyli po polsku doskonale. Panią Aubray grała Hoffmann, Janinę Modrzejewska, Barantyna Rapacki, młodego Aubray Ładnowski, a Valmaureau — Benda. Było to zapewne najlepsze u nas przedstawienie francuskiej komedyi. W roli Valmaureau Benda okazał się zupełnie przeistoczonym pod wpływem wzorów, które widział. Wybornym był, w wysokim stopniu zabawnym i umiał uchwycić pierwowzór młodego Francuzika, dowcipnego i wesołego, przecież nie bardzo mądrego, zepsutego, w gruncie nie złego, samoluba, przecież szlachetnego. Od tej chwili począł on grać wyśmienicie, nawet tworzyć na scenie. Jedno i drugie łatwem nie było, dlatego, że pozostał aktorem wszechstronnym. Wszechstronność aktora jest najczęściej niebezpieczną, bo łatwo popaść on może w tuzinkowość, dla teatrów zwłaszcza małych, jak krakowski, jest często użyteczną. Benda był wyjątkiem; tak giętkim był jego talent, tak niezmordowaną jego praca, iż określić go można mówiąc: że już teraz żadnej roli nie zepsuł a w odpowiednich celował. Dziwny to był talent, bo wszech-

stronność jego nie szkodziła mu wcale we właściwym zakresie.

Benda w rolach salonowych *de tenue* miał powierzchowność ujmującą, postawę szlachetną, głos przyjemny, wzięcie przyzwoite, które z czasem stało się wytwornem i jak w teatrze mówią, pańskiem. Umiał nosić frak i to za naszych czasów może najlepiej na polskiej scenie. To wyrażenie »umieć nosić frak« wiele dla aktora znaczy, jeżeli mu nadamy właściwe znaczenie. Zapewne, że trzeba żeby frak dobrze był zrobiony, ale główna rzecz, żeby dobrze leżał na artyście, to jest, żeby nie było sprzeczności między tem salonowem ubraniem a ruchami, obejściem się, sposobem mówienia i zachowaniem się aktora na scenie; trzeba żeby było znać, że nie przybrał frąka na jeden wieczór, ale, że jest do niego przyzwyczajony, że przejął się nim, jak rolą. Tylko wtedy frak leży dobrze na aktorze, kiedy on przejmie się nim, jak rolą. Tę umiejętność zdobył sobie nasz artysta i w niej celował. Przytem — już to może drobniejszy, ale nie obojętny szczegół — Benda jeden z pierwszych na krakowskiej scenie, dobrze i właściwie się ubierał. Nietylko, że miał wszystko dobrze zrobione, ale ubierał się ze zmysłem estetycznym, odpowiednio do wieku, do stanowiska społecznego, do okoliczności; nie popełniał pod tym względem grubych błędów, często rażących u polskich aktorów. Wiedział, jak się ma ubrać rano, jak na obiad i bal, jak na polowanie a nie był wymuszony w stroju. Obok tych zewnętrznych

zalet miał wyższe, które już są częścią składową duszy artysty i stanowią kunszt jego gry. Przedewszystkiem był wykwintnie swobodny, dopomagała mu wprawa, ale także usposobienie i szkoła, w której się kształcił, przytem umiał być godnym. Dowcipu miał wiele, umiał rzecz zabawną podnieść i uczynić wszystkim przystępną; jego dowcip był wesołym, najprzykrzejszą, najzjadliwszą rzecz zdołał, sposobem wypowiedzenia jej, zrobić tylko zabawną, odejmując jej poniekąd jad; treścią jego talentu były wesołość i swoboda. Wesołość wlewał w swoje twory, wesołość umiał wzbudzać w słuchaczach; sam się bawił na scenie i to do tego stopnia, że czasem wpadał w błąd niemały, bo nie mógł się ustrzedz od własnego śmiechu; było coś tak miłego w tym jego mimowolnym śmiechu, że mu krakowska publiczność przebaczała, jak warszawska nie miała za złe swoim najlepszym i ulubionym artystom, zwłaszcza Żółkowskiemu, niejedną, zresztą niewłaściwą poufałość. Przecież nie jest to przypuszczalnem i gromić należy w aktorach takie nieprawidłowości. Benda wiedział o tem, powstrzymywał się i odzwyczaił się od tego niedobrego, niezgodnego z poważną sztuką, nawyknienia. Sceniczna wesołość Bendy nie była sztuczną, ale prawdziwą, płynęła ze serca, to też nietylko bawiła, ale przywiązywała do siebie i w wesołych, bardzo wesołych rolach Benda był najlepszym. Przytem było w jego grze dużo sprytu; umiał cieniować w potocznej rozmo-

wie, a co najważniejsza, umiał potocznie rozmawiać na scenie, co rzadkiem jest w Polsce.

Jego wspólna z Hoffmann gra była wybornym duetem, wyjątkowym u nas, co się tyczy swobody, dokładności, prawdy, dowcipu i odcieni. Były sceny, zwłaszcza w komedyach francuskich, w których grali oni tak równo, tak dobrze, że niepodobna było wyobrazić sobie, aby nie grali ich razem. W ślicznej zwłaszcza komedyi Sardou Ćwiartka papieru *(Les pattes de mouche)*, w wytwornych rolach Prospera i Zuzanny, ta zgodność w kunszcie uwydatniła się najlepiej. Kto się zastanawiał nad sztuką teatralną, ten zrozumie, co jest dla znakomitego aktora współgranie i współdziałanie drugiego. Tylko lichoty i miernoty boją się grać ze znakomitemi lub dobremi aktorami; artysta czuje się w swem żywiole dopiero z artystą. Tak też i tym dwom artystom, aczkolwiek Hoffmann przerastała Bendę talentem, było dobrze i przyjemnie razem na scenie, znali się, rozumieli, dopełniali wzajemnie, to jakby para rączych, pełnej krwi rumaków, dobrze wyjeżdżonych i przyzwyczajonych chodzić razem. Te dwa talenta występując wspólnie, przez szereg lat, na scenie krakowskiej, wspólnie nadawały jej wartość i utrzymywały jej artystyczną dobrą sławę.

III.

Repertuar Bendy, to labirynt. Aby w nim nie zbłądzić, podzielić go należy na dwa okresy: od

objęcia dyrekcyi przez Skorupkę do trzeciego kwartału 1871 r. i odtąd do końca zawodu, dlatego, że po tym roku znowu zaszły korzystne zmiany i postęp znamienity w tworach scenicznych i grze naszego artysty.

Benda wpatrywał się w przyrodę dla oddania powierzonych mu pierwowzorów lub charakterów, starał się je uchwycić na gorącym uczynku i dlatego, aczkolwiek grał bardzo dużo, za wiele, rzadko się powtarzał. Umiał urozmaicać swoje twory. Trafny spostrzegacz, szukał wzorów w salonach, w kawiarniach, na ulicy a zdarzało się, że publiczność odgadywała po kopii oryginał i wymieniała go, aczkolwiek maską Benda nie przypominał go. Nie tyle bowiem rysami twarzy był podobnym do osoby, którą sobie obrał za wzór, jak wzięciem, sposobem zachowania się, duchem, co nierównie jest trudniejszem i cenniejszem od zuchwałej maski, przedstawiającej znane w mieście lub kraju osoby. Tego Benda sobie nie pozwalał, wyjątkowo, pono w Radcach pana radcy Bałuckiego. I dobrze robił, że się tego strzegł, gdyż przeniesienie żywcem na scenę znanych osób jest nadużyciem, jest zresztą rzeczą zbyt łatwą i płaską, aby godną była kunsztu. Teatr, równie jak dziennikarstwo, nie powinienby się zniżać do osobistych zaczepek, aczkolwiek wywołują one śmiech i poklask. Wywołują one także u wielu niesmak a wogóle o ile teatr, utrzymany na odpowiednim estetycznym, duchowym i obyczajowym poziomie, może oddać społeczeństwu znamienite usługi i go-

dnym jest uznania, o tyle nie można dość surowo potępić jego zboczeń i nadużyć w powyższych trzech kierunkach i dość spiesznie im przeszkodzić. Czytam w *Annalach* Tacyta: »Variis dehinc et saepius irritis praetorum questibus, postremo Caesar de immodestia histrionum retulit: multa ab iis in publicum seditiose, foeda per domos tentari; Oscum quondam ludicrum levissimae apud vulgum oblectationis, eo flagitiorum et virium venisse, ut auctoritate Patrum coercendum sit — pulsi tum histriones Italia«.

»Jednocześnie w skutku skarg kwestorów, kilkakrotnie lecz zawsze bezskutecznie ponawianych, Tyberyusz zażądał od senatu, aby położył koniec swawoli komedyantów. »Publicznie wielu z nich dopuszcza się czynów niesfornych a bezeceństw w rodzinach. Krotofile Osków, w których mało dawniej tłumy znajdowały upodobania, do takiego stopnia doszły zuchwalstwa i rozpusty, iż aby je poskromić, potrzebną jest powaga senatu«. Komedyanci zostali z Italii wydaleni«.

W pierwszym z dwóch okresów, o których dopiero co była mowa, Benda wybornie odegrał rolę doktora Tholosana w komedyi Sardou Nasi Najserdeczniejsi. Przedstawienie jej było także jednem z najlepszych na krakowskiej scenie.

Benda grał w niem ze siostrą — Heleną Modrzejewską, z tą znakomitą artystką, w której talent z wdziękiem walcząc o lepsze, uczyniły z niej w teatrze polskim niezwykłe, świetne zjawisko.

Postawa i rysy twarzy Modrzejewskiej stworzone były dla sceny. Był w niej początkowo lekki odcień afektacyi, który szybko przeistoczył się w sceniczną poezyę. Otoczył ją od razu urok, który jej nie opuścił. Przeniosła się na większą, warszawską scenę, ale przedtem zapałem, zamiłowaniem pięknej literatury, chęcią podejmowania wyższych zadań i chlubnego odznaczenia się, przyczyniła się do nadania *Teatrowi Krakowskiemu* tego szlachetnego kierunku, którym się odznaczał od roku 1866. Miłując sławę, obdarzona silną wolą, rzadką u nas, zabłysła na wielkiej światowej widowni w Ameryce i Anglii. Wspomnienie jej pierwszych usiłowań i powodzeń, pozostało na zawsze złączone z — dziejami *Teatru Krakowskiego*.

Tholosana Benda pojął i odtworzył szlachetnie i subtelnie. Wyborną bajkę o szczurze opowiadał dowcipnie, umiejętnie; z wyrazem lekkiego, ale dobrodusznego szyderstwa, zwracał uwagę Cossada przy końcu pierwszego aktu »iż on jeden nic mu nie zabrał«. A jak przenikliwie umiał odgadnąć Cecylię i jak doskonale grał z nią. Do wysokiego zaś stopnia rozwęselał publiczność, kiedy biorąc na ręce młodziutkiego, nieznośnego jedynaka, skwaszonego Marecata, upojonego cygarem, mówił »To prawdziwy anioł«. Obok tej roli postawić zaraz należy drugą, Champrosé, w słynnej: Rodzinie Benoiton Sardou; w tej rozwijał wiele życia, wiele wesołości, umiał pogodzić miłość do jednej z Benoitonek z dowcipnem wyszydzeniem ich niegodziwego wychowania a jego

rozmowa z małym Fanfanem Benoiton była wzorem zabawnego, lekkiego, sprytnego sposobu obchodzenia się z rzeczą. A do tego, jak wybornie odbijało jego wytworne wzięcie od krzyczącego i hałaśliwego, rodziny Benoiton; już w zachowaniu tego odcienia była misterność.

A w tej jednoaktowej komedyi, zawsze mile widzianej na krakowskiej scenie: Przysługa, jakże w roli Moutoneta zabawnym był Benda. Drobnostkę tę podniosła jego i Hoffmann gra i była to jedna z tych komedyi, w której oboje, walcząc o lepsze, stwarzali coś wybornego, zabawnego i zgododźwięcznego, świadczącego że gra może przemienić na scenie rzecz małą, w kunsztowny twór. To samo powtórzyć można o większej komedyi: Mąż na wsi, której przedstawienie było wzorem, jak należy grać komedyę francuską.

Ważniejsze jednak od tych role przyniosły zaszczyt talentowi i pracy Bendy — Carnioli w Dalili. Piękny to, niepospolity pomysł Feuilleta, ten wielki pan włoski, miłośnik sztuki! Benda umiał oddać jego samorodny do niej gorący zapał, jego znajomość świata, skłonność do sofizmu, tak w rozumowaniu, jak w życiu. Pierwszy akt z księżną grany był wyśmienicie. Najdoskonalej jednak rozwinął swoje zalety Benda w Przyjacielu kobiet Dumasa (syna). Grał tytułową rolę pana de Ryons i wlał w nią tyle uczucia, tyle wytworności zewnętrznej i wewnętrznej, że pozyskał uznanie najwybredniejszych znawców i bardzo podniósł swoje artystyczne stanowisko. Połączył on tu czło-

wieka światowego z człowiekiem serca. Obok tego misternego tworu postawić można Chavignego w Kaprysie Musseta. Tu znowu potrafił być na przemian znudzonym mężem, rozbałamuconym przez panią de Lerie, i nawróconym, powracającym do żony czułym mężem; zawsze człowiekiem światowym.

Postać o wybitnych kształtach, prawdziwy charakter, uosobienie pewnej strony duchowej i obyczajowej naszych czasów, wprawdzie nie żelazny kanclerz, ale żelazny samolubstwem i pychą człowiek, to — Montjoye Feuilleta! Benda ulał z jednego kruszcu tę postać, była w niej jednolitość i całość. Chłód wiał od tego cynika a przecież tak był rozumnym, tak miał wykwintną powierzchowność, że wstrętu nie wzbudzał. Nie wina aktora, że Feuillet popsuł jednolitość tworu, pozwalając, aby się Montjoye przy końcu rozczulił i zmiękł. Benda też w tem ostatniem przeobrażeniu, mianowicie w ostatniej scenie, był mniej dobrym. Wogóle jednak ta rola była jedną z najpiękniejszych artysty i tak ją wydoskonalił, że grając ją ostatni raz, dosięgnął wyżyn sztuki.

W polskiej znowu komedyi z doskonałem zacięciem odtworzył on rodzimy pierwowzór Birbanckiego w Dożywociu Fredry. Dużo było swojskości a zarazem poezyi w tym polskim hulaszczym przecież nieco rozmarzonym młodzieńcu.

W klasycznej Barbarze Radziwiłłównie Felińskiego, Benda grał z należnym majestatem Zygmunta Augusta. Prawda, że wielce uła-

twiała mu zadanie Barbara — Modrzejewska — która z wielkim wdziękiem i poezyą wskrzesiła na scenie tę historyczną postać.

Najzasłużeńszem powodzeniem w rodzimych utworach, cieszył się Benda, występując w komedyach Fredry (syna). Nikt lepiej od niego nie odtworzył arcykomicznego Plasia, młodzieńca ogłupiałego przez błędne wychowanie, w Piosnce Wujaszka. Świeżą, pełną prawdy postać Frania w Przed śniadaniu, w tym najładniejszym, uroczym, najlepiej udanym utworze syna wielkiego komedyopisarza, postawił Benda na deskach wprawną i szczęśliwą ręką. Wszystkie złudzenia, wszystkie przesady, wszystkie śmieszności i wszystkie szlachetności młodego wieku, oddał z życiem i wesołością, przecież z miarą i z tym polotem, który nadaje wdzięk tworom sztuki. — Jak nie pamiętam lepszej Amelki od pani Anny z Mycielskich Lisickiej, która występowała w tej roli na dobroczynny cel, tak doskonalszego, milszego i zabawniejszego Frania, od przedstawionego przez Bendę, nie widziałem. Najlepiej świadczy o jego grze, że nawet już wtedy, kiedy wiek nie odpowiadał całkowicie tej roli, nietylko miał jeszcze w niej powodzenie, ale umiał być studencikiem, trochę fanfaronem, trochę rozmarzonym i bardzo w Amelce zakochanym. Próbą także talentu są role, w których, aczkolwiek wiek artysty nie licuje z niemi, publiczność nie czuje przecież sprzeczności i pozostaje w złudzeniu. Z tworów naszego artysty w komedyach Fredry (syna), najwyżej na-

leży postawić tytułową rolę w Mentorze. Był tu najzupełniej w swoim żywiole. Najsłabszy to zapewne utwór tego komedyopisarza, pełen nieprawdopodobieństw i przypomnień z kilku komedyi Fredry (ojca); ale sam Mentor jest pojęty i nakreślony *con amore* i tak też przedstawił go Benda, w jego żywej, wesołej grze znikały nieprawdopodobieństwa zawikłania i wyrastała przywiązująca do siebie postać. Powodzenia Bendy w komedyach Fredry (syna) wytłumaczyć sobie można pokrewieństwem między talentem komedyopisarza i aktora; jednego i drugiego ożywiały ta sama swoboda, ta sama wesołość i ta sama figlarność.

W innym zupełnie rodzaju Benda stworzył w tym okresie znakomitą rolę, graną równocześnie w Paryżu przez Gota: Giboyera w Bezczelnych »Les Effrontés« Augiera. Pierwowzór ten, niepospolicie nakreślony a coraz więcej rozpowszechniony, dziennikarza sprzedającego pióro, piszącego nie z przekonania, ale dla życia, dla kawałka chleba lub dla czegośkolwiek innego, odtworzył Benda na polskiej scenie z niepoślednim talentem. Wszystko, czego żądać można od tworu scenicznego, znajdowało się w nim. Skwaszenie, walka z potrzebami życia, niedowiarstwo i cynizm, wzięcie nieokrzesane, przecież niepospolite, cyganerya wrodzona, przecież coś w głębiach głębszego, ubranie nawet i maska były wyborne. Czuć było w Giboyerze Bendy zszarzanie a przecież niezwykle zdolnego człowieka i mniej złego, niż się wydawał, lepszego od tego, za którego chciał ucho-

dzić; były zachowane odcienia, które dawały do zrozumienia, że pomimo całego cynizmu i zszarzania, Giboyer w zakątku duszy wstydził się jeszcze i że aczkolwiek sprzedawał pióro lepiej płacącemu, miał przecież przekonania, które mu drogiemi były i które drogo go kosztowało sprzedawać; słowem, czuć było w grze Bendy Giboyera z drugiej części, z Syna Giboyera, który jednem szlachetnem przywiązaniem i porywem odkupuje wiele win i zdobywa współczucie publiczności. Sceny ze wspaniałym margrabią, granym przez Rapackiego, który chwilami stawał się podobnym do Wielopolskiego, odznaczały się zacięciem i wybornem wzajemnem szyderstwem. Przytem wzięcie paryskiej *bohéme*, przywłaszczone sobie przez inne cyganerye, było doskonale przez Bendę uwydatnionem.

Bezczelni Augiera są komedyą polityczną, którą odnośnie do tego co w rozdziale: Dwie komedye polityczne powiedziałem, stawiam między Weselem Figara a Rabagasem nad ostatnią. Przemawiają za tem: jej wzorowa, kunsztowna budowa, piękny język, głębokie myśli, w które obfituje, charaktery, nie zaś pierwowzory, które w niej występują; wreszcie wytworne obejście się z przedmiotem. To nie fotograficzna, to portretowa robota.

Z ciężkiem spotkał się Benda zadaniem.

Wystawiono bowiem — zdaje mi się po raz pierwszy w Krakowie, lub po niepamiętnej przerwie — królowę komedyi: Wesele Figara »Le

mariage de Figaro« Beaumarchais, w moim przekładzie. Bendzie przypadła oczywiście rola Figara, która jest najwyższem dla artysty zadaniem w rodzaju, w którym celował. Wesołość i rzutkość, żywość, dowcip i szyderstwo, śmiałość, głębokość i lekkość, swoboda i polot, wszystko to połączone tu jest w miarę, wszystko zgododźwięcznie złączone w jedną całość, która zarazem jest charakterem i pierwowzorem a która jednocześnie przedstawia myśl, dążność, zamiar i niemal okres społeczny. Aby dotknąć się tego arcydzieła, aby odtworzyć na scenie ten niezrównany twór i nie zepsuć go, nie stać się śmiesznym, już trzeba talentu i badawczej pracy. Nie był Benda doskonałym Figaro nie był tym Figaro, o którym wybrednym znawcom marzyć wolno, ale w pewnych granicach sprostał wielkiemu zadaniu, nie sfałszował charakteru, uosobił pierwowzór, uwydatnił myśl, dążność, zamiar i wraz z kilku artystami umożebnił ciągłe powtarzanie tego arcydzieła. Sprytu i dowcipu rozwinął wiele, może nie dość głębokiego i zjadliwego szyderstwa; ale przywiązywał do siebie; sceny ze znakomitą Zuzanną były urocze i odegrane w duchu i mysli Beaumarchais. Wielki monolog piątego aktu, najtrudniejsze może na scenie zadanie, wypowiedziany był, jeżeli nie doskonale, to nieźle, w kilku miejscach świetnie. Figaro, ten król cyganów, wyszedł w grze Bendy pełen prawdy i życia a i głębsze strony jego nie zostały przez artystę pominiętemi. Mimo tego, zupełnie doskonałym Figaro Benda nie był, ale czy kiedy był

i czy być może zupełnie doskonały, to jest, zadowalający w tym stopniu, co twór Beaumarchais?

Kiedy *Teatr Krakowski* — pomimo trudności, zwłaszcza dla małej i niezasobnej sceny — powziął zamiar wystawienia Balladyny, tej tragedyi, w której wyobraźnia Słowackiego samopas rozbujała się a nawet rozbrykała się, z góry rola Grabca przeznaczoną była Bendzie. Ten tylko, który z taką duszą i zapałem grywał tak wybornie, krakowskich parobczaków, mógł stworzyć tę fantastyczną postać na wskróś słowiańską, polską i chłopską. Postawił ją też Benda na polskiej scenie i tak, jak ją na niej utwierdził, pozostać musi, zachowując główne kształty, jeżeli ma być nietylko prawdziwą, ale możliwą. Był to polski parobczak, we wszystkich przemianach, przez które przeprowadza go poeta. Wesołość i gburowatość chłopskie zostały oddane samorodnie, z miarą, pospolitość zachceń i obudzenie się śmiesznych żądz uwydatnionemi były bardzo dobrze; w czwartym akcie ciągłe przebijanie się przez szaty królewskie pociągów chłopskich było misterne. Bawił i rozweselał Grabiec górne piętra teatru, zadawalał tych, którzy zdolni byli rozpoznać głębszą w nim — wprawdzie u Shakespeara zapożyczoną, świetną myśl. Maska była tak prawdziwa i tak głupio zabawna, że Benda już za ukazaniem się wywoływał śmiech i oklaski.

Wrodzone usposobienie ciągnęło go do ról komicznych, krotochwilnych; nie grywał ich czę-

sto, bo jego zalety przeznaczały go do wyższych, ale je lubił i one jemu przyjemność sprawiały. Był też w tych rolach wybornym, nieraz doskonałym. Czasem tylko miał skłonność do przesadzenia, raczej do zbytniego wyzyskiwania figla oraz śmiechu publiczności; wpadał nieco w ten błąd także w roli Grabca, mianowicie podczas koronacyi, ale trzeba mu oddać słuszność, że chamował się i jak z innych błędów, tak i z tego wyleczył się.

Zarzucano, że Rewizor petersburgski Gogola, nie był wystawiony na krakowskiej scenie, jak się należy, że grany był inaczej, jak w rosyjskich teatrach, ale to pewna, że jak Bolesław Ładnowski był wyśmienitym Rewizorem, tak Benda pojął i odtworzył nadzwyczaj zabawnie i z prawdą Horodniczego. Scena zaś, w której się odwracał, gdy rewizor umizgał się do jego żony, grana była tak wybornie, że porywała publiczność; był to szczyt służalczości.

Z życiem oddawał Benda komiczne postacie ludowe. W tym rodzaju jedną z dobrych jego ról była Remiego w ludowym dramacie Marya Joanna, o którym mówię na początku tej książki; doskonale wyrzeźbił on rysy francuskiego robotnika, rozbałamuconego i hulającego. Największem w tym dziale powodzeniem jego, był krawiec w Trójce hultajskiej Nestroya, który grany przez niego stał się popularnym i głośnym. Tu Benda już nie grał, ale był żyjącym, śmiesznym, nieszczęśliwym krawcem, któremu wygrana na loteryi zawróciła zupełnie słabą głowę. Co za ży-

wość, przytem lekkość, a jakie koncepta, jaki ubiór i uczesanie! Wszystko to było arcyzabawne i zawsze ściągało tłumy widzów, wywoływało wybuchy śmiechu, rzęsiste oklaski. Przecież doprawdy szkoda było Bendy i w tej zresztą wybornej krotochwili i w tej roli, tem większa, że grał ją z takim zapałem, z takiem przejęciem, że niepodobna, aby nie kosztowała go nieco zdrowia i żeby nie marnował w niej sił, które można było lepiej i szlachetniej zużytkować. Nie chciał on nigdy oddać tej roli, ale nie należało go w niej wypuszczać, raczej trzeba było odłożyć krotochwilę, jak pozwolić, aby targał w niej siły i nieco poniewierał talent. Pomimo tego, miłośnicy teatru zawsze spieszyli do niego, ile razy Benda występował w krawcu, bo to była prawdziwa recepta na śmiech. Wyborne rozmowy z rzeźnikiem, powtarzane z animuszem podskakiwanie *hopsa! hopsa!*, sceny ze śpiewaczkami włoskiemi, kiedy jednej ucinał głos nożycami, dyktowanie listu o zagubionym psie, wzruszenie doznane na wyraz — *kozioł*, wszystko to było tak zabawne, tak wesołe, że się zapominało i o poniewieraniu talentu i o marnowaniu sił i że prąd śmiechu porywał najpoważniejszych, najbardziej śledziennych krytyków i cenzorów.

Oczywiście, że we wielkiej ilości ról Bendy, obok celnego ziarna, musiał być poślad. Rzeczywiście były role słabiej odegrane od innych, jednak zupełnie złych, zepsutych, sfałszowanych w okresie, o którym mowa, już nie było.

Tak wytrwała praca, tak widoczne postępy

jednały artyście coraz większą życzliwość i to w najniższych i najwyższych warstwach. Z każdym dniem stawał się nietylko ulubionym aktorem, ale także popularną w mieście osobą. A kiedy *Teatr Krakowski* przedsięwziął letnie do Poznania wycieczki i tam krytyka i publiczność zgodnie pospieszyły z uznaniem dla Bendy.

Jeżeli w polskich teatrach, mianowicie w Galicyi, szerokie pole otwarte jest pracy, to nagroda za nią jest nader szczupłą i ograniczoną, nawet wtedy, kiedy jest sprawiedliwie wymierzoną; jedyną prawdziwą może być powodzenie i uznanie, o pieniężnej bowiem, doprawdy nie warto mówić; ale uznanie jest zbyt często skąpem, powodzenie mało pocieszającem ze stanowiska sztuki; tuzinkowe pochwały lub zjadliwe krytyki nie mogą zadowolić usposobienia artystycznego. Benda przecież był poniekąd wyjątkiem; łaski publiczności posiadał zawsze, ze strony krakowskiej ospałej, nie skorej do uniesień, obawiającej się ubliżyć sobie samej zbytniem uwielbieniem i narazić się na zarzut, że się nie zna na sztuce, Benda odbierał stosunkowo dosyć dowodów uznania. Drobne, przecież miłe każdemu artyście wyszczególnienia, których publiczność krakowska jest skąpą, trochę z oszczędności, trochę ze śmieszności, aby się nie stać śmieszną, które są zwykłą zachętą gdzieindziej, nie omijały naszego artysty.

Benda z przywiązania do rodzinnego miasta, trochę z przyzwyczajenia, bardzo dlatego, że go w Krakowie lubiano i ceniono, pozostał mu wier-

nym. *Teatr krakowski* przeszedł przez przykre przesilenie, dwa znakomite talenta, Modrzejewska i Rapacki, przenieśli się do Warszawy. — Pomimo tego, zachował on za pomocą pozostałych kilku pierwszorzędnych artystów swoją wartość.

Benda został w r. 1870 reżyserem. Zupełnie innego potrzeba usposobienia i uzdolnienia na reżysera jak na aktora; można być wybornym aktorem a wcale nie być odpowiednim na reżysera, można znowu być doskonałym reżyserem a miernym aktorem. Chęciński był w Warszawie wcale rozumnym reżyserem a prócz w paru rolach, aktorem dość słabym. Benda wówczas nie miał jeszcze potrzebnych na reżysera warunków; aczkolwiek pojętny, nie objął był całego świata sztuki scenicznej, za mało miał do tego literackiego wykształcenia; na informatora był zanadto nieśmiały i nie każdą rzecz do poprawienia lub wskazania, zdolny był uchwycić, tem mniej wypowiedzieć; był pilny, akuratny, przyjemny w obejściu, co jest niemałą zaletą u reżysera. W ogóle nie dorósł był jeszcze do tego stanowiska, które przypadkowo przyszło mu zająć. Nie zdziałał też wiele w owym okresie, jako reżyser.

Zapragnął po kilku latach twardej pracy uwieńczonej niepośledniemi skutkami, pokazać się publiczności, największego polskiego miasta. Podążył do Warszawy w 1871 r. na gościnne występy. Doznał ze strony publiczności bardzo dobrego przyjęcia, krytyka mniej może słusznie oceniła go, przecież oddała mu pod wielu względami słusz-

ność i podniosła zdolności i zalety. Krytyka teatralna warszawska, odznaczała się znawstwem i posiadała wówczas kilka znakomitych piór; była w ogóle prawdziwą; lecz miała swoje przyzwyczajenia, przesądy i małostki. Nawykła do szkoły warszawskiej, nie mogła należycie oswoić się ze *szkołą krakowską*, bardziej od tamtej nowoczesną; była zanadto drobiazgową i z trudnością uznawała tych, co nie wyrośli na warszawskich deskach. Jeżeli publiczność krakowska obojętną była dla najlepszych swoich artystów, to przeciwnie warszawska, posuwała uwielbienie swoich, do zagorzałości; w ślad za nią szła krytyka. W tych warunkach, artysta z innej sceny, występujący w rolach ulubieńców Warszawy, spotykał się z niemałemi trudnościami. Dodajmy zrozumiałą i prawdziwie artystyczną obawę, tak nazwaną po teatralnemu *tremę*, przed nową i najpierwszą polską publicznością, obawę, która zaszczyt przynosi aktorowi, albowiem tylko mierności zawsze są śmiałe i niczego się nie boją, a wszyscy znakomici artyści drżą przed ukazaniem się. publicznie. Pomimo nieprzyjaznych warunków, Benda wyszedł dobrze z tej próby, aczkolwiek nie zdobył sobie odrazu tego uznania, na które zasługiwał. To pewna bowiem, że do ról salonowych Warszawa wówczas nie miała lepszego od niego artysty. Ponowił on w następnych latach z całkowitem już wtedy powodzeniem warszawskie występy.

IV.

Adam Skorupka usunął się z powodu nadwątlonego zdrowia od dyrekcyi *Teatru krakowskiego*. Przedstawienia pod nowym zarządem rozpoczęły się 21 października 1871 r. Przyjaciółmi Fredry. Józef Rychter objął reżyseryę. Benda przybył z Warszawy i powrócił do swojego wydziału ról. Tu się zaczyna drugi okres, o którym była mowa — i najświetniejszy działalności artystycznej Bendy. I znowu w tem miejscu należy zapisać nowy postęp w jego wykształceniu. Po dłuższem występowaniu w Warszawie wobec licznej, zamiłowanej w sztuce dramatycznej publiczności, nabrał pewności nie tej, która przez zarozumiałość prowadzi do śmieszności lub upadku, ale tej, która pozwala wydobyć i zużytkować całość zasobów. Obcowanie na scenie z kilku znakomitymi artystami, których posiadała Warszawa, przyswojenie sobie tego, co jest wiecznie dobrem w starej szkole, bardzo pomyślnie wpłynęły na Bendę; zwłaszcza wiele skorzystał z wpatrzenia się i wspólnego grania z ulubieńcem tamtejszej publiczności Żółkowskim. Kto nie wniknął w istotę teatru, nie wie, ile artysta korzysta z obcowania na scenie z pierwszorzędnymi talentami; skutek jest zadziwiający, a jeżeli podnoszono, że prędko wyrabiali się aktorzy w *szkole krakowskiej*, to bezwątpienia w znacznej części przypisać to należy ocieraniu się młodych i początkujących o tych kilku artystów znakomitych, których posiadał *Teatr krakow-*

ski; do nich zaliczyć należy Bendę, który przyczynił się znacznie przykładem i grą do wyrobienia nowych sił aktorskich co poszły z Krakowa wzbogacać i odmładzać inne polskie sceny.

Teatr warszawski, największy, najznakomitszy w Polsce, wspierany nader liczną i zamiłowaną w nim publicznością, rządowy, mający znaczny zasiłek, nie potrzebujący zatem oglądać się zbytecznie na stronę pieniężną, nie wolny był od wad. Brakowało mu zwłaszcza należytego estetycznego kierunku z góry i ducha początkowania. Miał jednak wielkie zalety. W pierwszym rzędzie doskonałą tradycyę, pierwszą w Polsce, ciągnącą się od Bogusławskiego, Osińskiego do Jasińskiego, dobrego dyrektora i informatora, Królikowskiego, Rychtera, Chęcińskiego, którzy kolejno trudnili się reżyseryą. Tradycya ta służyła do zapatrywania się poważnie, ściśle, nawet czasem drobiazgowo na zadanie aktora i teatru. Stąd wielka dokładność nietylko w uczeniu się, także w zgłębianiu ról; wielka ilość prób, zwykle dobrych i mozolnych; nie umienie roli było, przynajmniej do ostatnich lat, nieznanem, wygnanem. Zasoby i liczna, odnawiająca się publiczność, wielce ułatwiały zadanie, bo pozwalały nie spieszyć się i długo, czasem zadługo przygotowywać wystawienie utworu, następnie powtarzać go często, co także kształci artystów i umożebnia im dojście do pewnej doskonałości. Wszystko to składało się na bardzo porządny, czasem znakomity teatr.

Benda w zetknięciu się z nim, znowu wiele

skorzystał i umiał to zużytkować; swobody nabrał jeszcze większej, i przyswoił sobie wiele cennych szczegółów, których dopatrzył się w Żółkowskim, Królikowskim, Ostrowskim i innych. Wadę wymowy w tym właśnie czasie zupełnie zwalczył, ciągłą nad sobą uwagą, co posłużyć może za przykład aktorom, którym narowy lub przypadkowe niedostatki stoją na przeszkodzie. Jak podróż do Paryża była jednym szczeblem dla naszego artysty, tak drugim stały się występy w Warszawie.

Wspomniałem, że do ról, które były wydziałem Bendy, do ról salonowych, brakowało mu jeżeli już nie obcowania, to przynajmniej przypatrzenia się z bliska dobremu towarzystwu. W tym czasie okoliczności tak rodzinne jak otaczające *Teatr krakowski*, zbliżyły go do niego. W rolach w których celował, jest tyle odcieni, tyle szczegółów, których nie podobna ani odgadnąć ani domyśleć się, jeżeli się ich nie widziało. Zajęcie, które *Teatr krakowski* wzbudził, zjednało mu ludzi tak nazwanych światowych, także wielu wykształconych i znakomitych. Benda potrafił z tego skorzystać; badał na wzorach osoby, które na scenie przedstawiał. Lubiano go i ceniono, więc chociaż w Krakowie pod tym względem panuje wstrzemięźliwość, niejeden salon otwarty był dla niego. Żaden teatr amatorski w wyższym świecie nie obszedł się bez niego, on je urządał i reżyserował. Częste stąd przebywanie w gronie dam i dobrze wychowanych mężczyzn, ułatwiło mu

zadanie w rolach salonowych. Cieszył się życzliwością z tylu względów szanownego domu pani Arturowej Potockiej, matrony wspierającej wszystko co na jakimkolwiek zagonie niwy narodowej odznaczało się zdolnościami, talentem, lub nawet tylko dobremi chęciami. Pani ta, miłośniczka i opiekunka polskiego teatru, zajmowała się żywo postępami i losem naszego artysty, a rodzina przychodziła wraz z nią w pomoc, zbyt często znajdującemu się w smutnem położeniu pierwszorzędnemu artyście małego teatru polskiego. Słowem, był on ulubieńcem pałacu Potockich pod *Baranami* i dochował temu wyjątkowemu domowi wdzięczność. Hrabstwo Husarzewscy opiekowali się także nim. Pod temi wpływami i wśród tych okoliczności Benda rozpoczął nowy okres swojego zawodu.

Role aktora są jego przegranemi lub wygranemi bitwami. Benda miał nie złe role w dramacie, lecz celował we współczesnej komedyi. Wygraną przez niego bitwą była rola lorda Dudley w Fiaminie Mario Uchard. Tę postać wielkiego pana i znawcy w rzeczach sztuki, odtworzył szlachetnie. Wszystko co się na nią składa, zostało szczęśliwie uwydatnionem; właściwości angielskie, prawdziwa pańskość bo nieodłączna od wzniosłych pragnień, wykwintny dyletantyzm i piękność uczuć, godność postawy i rycerskość serca. W ostatniej scenie z Fiaminą, Benda wzniósł się do niepospolitego kunsztu; walkę uczuć gwałtownych lecz szlachetnych, uwydatnił jak przystało znakomitemu

artyście, był wzruszony i wzruszył publiczność. Poświęcenie, do którego lord Dudley się wznosi, poświęcenie się dla Fiaminy było z taką prawdą odegrane, że każdy wierzył w głębokość jego uczucia, dla tej kobiety, w której artystkę ukochał, skoro przez wytworny na nią wzgląd umiał zrobić ofiarę nawet z miłości do niej. Piękna ta chwila godna tylko wyższego usposobienia, została pojętą i oddaną w sposób porywający i przejmujący. Chwila ta była odczutą przez publiczność, bo ją odczuł artysta. Doskonale w pierwszych rolach i w najdrobniejszych szczegółach, odegrana na krakowskiej scenie komedya Sardou: Ćwiartka papieru, jest wytworną tkanką, wyszłą z pod igły tego komedyopisarza; jest to robota koronkowa, utwór wyższej dlatego wartości. Zręczność, sceniczność, najwykwintniejszy dowcip, połączone są tu ze subtelnością i umiejętnem cieniowaniem, z psychiczną prawdą i z przedstawieniem obok zabawnych pierwowzorów, charakterów szlachetnych i uroczych. Temi charakterami są Zuzanna, i Prosper Bloc. Benda oddał wybornie kosmopolityczny odcień Prospera, samorodny jego charakter i obejście się. Znakomitą była walka między Zuzanną i Prosperem, sprytna i dowcipna, przemieniająca się nieznacznie w grę uczuć i niezwykłą, prawdziwą miłość, przypominającą Beatrice i Benedykta z Wiele hałasu o nic. Większy jeszcze zaszczyt, bo zadanie było trudniejsze, przyniósł Bendzie Benedykt. Mówiąc o: Dwóch komedyach Shakspeara, powiedziałem jak go

zrozumiał i grał. Aktor, o którym można napisać wobec tych, którzy go w tej misternej roli widzieli, że był dobrym Benedyktem, już tem samem był — artystą.

Kiedy na konkursach dramatycznych *Teatru krakowskiego* pojawiły się utwory Narzymskiego i wystawiono jego komedyę: P o z y t y w n i, Benda przeznaczony był do odegrania głównej roli Alfreda.

Komedya ta, uwieńczoną została pierwszą nagrodą. Streściła i przedstawiła pojawiający się przeważnie w Warszawie prąd, o którym wyżej wspomniałem, tak nazwany pozytywistyczny, powstały w skutku znanej filozoficznej nauki, oraz jego skutki dla naszego społeczeństwa.

Spierano się o tytuł komedyi; mówiono, że pozytywizm nie ma nic wspólnego z przedstawionemi wadami i brudami. Benda najlepiej odparł ten zarzut, bo grą swoją wykazał, jak na pozytywnej nauce oparte wychowanie Alfreda, prowadzi, zwłaszcza u nas, do zabicia wszystkiego, co w człowieku wyższe, do rozwinięcia wszystkiego, co poziome. Umiał uwydatnić, wyzucie się z wszelkiej wzniosłej myśli, pozbycie się wszelkiej zasady moralnej i stworzył pierwowzór odstraszający, który pojawia się zbyt często wśród nowoczesnej młodzieży, na ławach wszechnic, w kawiarniach, w salonach i w — kryminałach. Wahanie się czy ma przyjść z pomocą ojcu i ostateczne zwycięstwo pozytywnego sposobu zapatrywania się na świat, były szczytem pięknej gry artysty.

Pisząc o komedyach politycznych, mówiłem o trzech tworach Bendy; Rabagasie, Szmucerze i Kleonie. Pozwalały one rokować, że w tym rodzaju do niepośledniej dojdzie siły. W zawodzie artysty dramatycznego, jak każdego innego, nastaje zwykle chwila, tak nazwana, drugiego sposobu. Wtedy właśnie, kiedy powierzono mu trzy powyższe role, Benda grał swoim drugim sposobem, wyższym od pierwszego. Grał już nietylko wesoło, dowcipnie, zabawnie i wytwornie, ale z namysłem, z głębszem zastanowieniem się nad charakterami, z psychiczną prawdą. Trzy role w komedyach politycznych świadczyły o tem. Rabagasa on stworzył na polskiej scenie, stworzył znakomicie nowoczesnego szalbierza politycznego; wszystkie zewnętrzne i wewnętrzne jego strony uwydatnił wybornie, wyśmienicie, unikając przesady; swada, zbytnia łatwość mówienia i prawienia, żądza wywyższenia, szczęście i radość, których nie mógł ukryć, gdy do władzy doszedł, zuchwalstwo i przechwałki, łatwość zaparcia się dawniej głoszonych zasad, przeskakiwanie linoskocze z jednego obozu do drugiego — wszystko to było w grze Bendy uchwycone na gorącym uczynku. Przytem były rzeczy głębiej zrozumiane, bo pod swadą, wielką łatwością i płynącą jak górski potok wymową, czuć było nicość człowieka, czuć było, że się z niego nie da nigdy wykroić prawdziwego męża stanu; słowem, nic poważnego dopatrzeć się w nim nie można było, co właśnie tkwi w komedyi i w pòstaci Rabagasa. Być może, że Benda

przesadził nieco w uniżoności dla księcia; jest to jedyny zarzut, który można mu było uczynić.

Niebawem po Rabagasie przypadło Bendzie zadanie odtworzenia w Obcych żywiołach Fredry (syna) — Szmucera. Było tu niebezpieczeństwo, bo zbyt widoczne pokrewieństwo między temi dwoma postaciami. Uniknął go zupełnie artysta. Stworzył powiatowego, polskiego Rabagasa, odmiennego od paryskiego. Maska była nadzwyczajna, w brudnem ciele była brudna dusza; zaniedbanie, brak czystej koszuli, żałoba za paznogciami, uwydatnione zostały — co najważniejsza, nie zbyt obrzydliwie. Całe szujostwo Szmucera biło w oczy. Zawiść, zazdrość i nienawiść szarpiące jego duszę, zostały w każdej chwili uwidocznione z polotem i głębszą myślą. Jak przy tem, z prawdziwie słowiańską łatwowiernością Szmucer dał się złapać i oszukać. A romansowe sceny z gospodynią domu, jakżeż żywcem były odfotografowane! A groźba zemsty, jakżeż pełna była jadu i złości! A podłość, a tchórzostwo jak kunsztownie i prawdziwie uwydatnione. Miejscowy pierwowzór został uchwycony i odtworzony biegle. Artysta wlał duszę w tę postać, może nieco konwencyonalną i zmusił ją być zupełnie i wyłącznie polską, chociaż jest w utworze za ogólną, nieco egzotyczną.

Gdzie zdumienie wywołać mógł Benda, oto w Rycerzach Arystofanesa. Tu niebezpieczeństwo było jeszcze większe, bo pokrewieństwo między Rabagasem i Szmucerem a Kleonem przez

wieki trwające, jest namacalnem. Znowocześnienie przecież w grze Kleona, mogło zabić przedstawienie, okryć śmiesznością przedsięwzięcie. Benda wybornym zmysłem ominął ten szkopuł i potrafił odtworzyć ateńską postać. Maska, postawa, wzięcie, ruchy, przypominały płaskorzeźby na grobowcach Ceramiku w Atenach. Siła żądzy i woli w tym politycznym kuglarzu były takie, iż mierzyły całą przestrzeń oddzielającą starożytnych demagogów od paryskich Rabagasów i galicyjskich Szmucerów.

Z tych trzech postaci gra Bendy postawiła nad dwoma innemi Kleona i było to trafnem, bo świadczyło, że artysta zrozumiał czy odgadł wyższość starożytnego świata politycznego nad współczesnym, nawet w jego demagogach i szalbierzach.

W początkach zawodu, Benda nie posiadał daru tak nazwanej — charakteryzacyi — to jest przybierania maski. Rażącem to było zwłaszcza wobec wyjątkowej i znamienitej pod tym względem umiejętności Wincentego Rapackiego, który do doskonałości doprowadził tę sztukę na polskiej scenie. Z czasem jednak Benda doszedł do wybornej charakteryzacyi, a w okresie, o którym mowa, i w niej także celował. Charakteryzacya jego nie była zbyt wybitną i plastyczną, ale subtelną, nie portretowała ale uchwycała rys ogólny rodziny, do której należała przedstawiona przez niego osoba.

Charakteryzacya — z małemi wyjątkami — musi być wstrzemięźliwą; nie należy nadużywać do niej sztucznych środków, zbytecznie zalepiać

i malować się, co przeszkadza wyrazowi i grze twarzy, ruchom muskułów. Benda wystrzegał się przesady, umiał nadać piętno postaci prostymi środkami, czy to uczesaniem włosów, czy tym lub owym sposobem przylepienia wąsów lub brody. Maska jego była zawsze trafną, nieraz subtelną lub głębiej obmyślaną a wstrzemięźliwą. A właśnie spotkał się z rolą, która przedewszystkiem wymagała maski — Falstafa w Wesołych kobietach windsorskich Shakespeara. Charakteryzacya i postać były wyśmienite, tradycyonalne. Wszedłszy do sali, nie można było mieć najmniejszej wątpliwości, miało się przed oczami Falstafa. Mistrzowską tę postać nieco niższą w Wesołych kobietach windsorskich niż w historycznych dramatach, nieco grubiej tu narysowaną lecz i tu pierwowzorową, niezrównaną rozpasaniem i bezczelnością, odegrał Benda z prawdziwem zrozumieniem tworu wielkiego dramaturga. Samolubstwo i samochwalstwo, lubieżność i rozmiłowanie w sobie samym, awanturniczość i tchórzostwo były naprzemian uwydatnione. Arcyzabawnym zaś był, kiedy tchórzostwo bierze górę i wprowadza Falstafa w pocieszne zawikłania. W miejscach, w których rola staje się zbyt płaską, artysta umiał łagodzić ją i utrzymać postać na wysokości komedyi.

Niedługo potem odegrał polskiego praprawnuka Falstafa, naszego wybornego i zabawnego Papkina Nie widziałem lepszego, nie twierdzę, aby go nie było, aby nie mógł być lepszy. Benda zrozumiał

i grał z zacięciem właściwem, zarazem z miarą, tę tak znaną i popularną w polskim teatrze postać. Aktorzy — z małymi wyjątkami — występujący w roli Papkina, odtwarzają go zbyt grubo, nawet czasem płasko, usiłując wydobyć z niego wrażenia zanadto jaskrawe; Benda przeciwnie grał go lekko, wytwornie, z ogładą, a takim powinien być Papkin, bo to przecież dworak, który w pańskich przesiadywał domach, który może nawet na królewskich pokojach wycierał posadzki, to bywalec, który powinien mieć dobre wzięcie i łatwość w obejściu, bo inaczej, czemżeby wcisnął się do lepszych rodzin i dworu Cześnika? Otóż Benda to wszystko zrozumiał i oddał a nie potrzebuję mówić, że wyśmienicie wyzyskał komizm tej postaci. Była to rozkosz widzieć go z niezrównanym Cześnikiem Raptusiewiczem granym przez Rychtera, przez tego znakomitego artystę, który, niestety, ostatni przechował tradycyę pierwowzorów Fredry, stworzonych zresztą w znacznej części przez niego z kunsztem i przejmującą prawdą.

Drugi koncert dawali Benda i Rychter we francuskiej komedyi: Testament Cezara Girodot. Każdy grał przeciwny pierwowzór; Rychter skwaszonego tetryka, samoluba; Benda miłego, łagodnego i rozumnego Massiasa. Tyle było prostoty, prawdy i wdzięku w tym staruszku, tyle dowcipu, czułości, poczciwości, że na przemian rozweselał i rozczulał, pobudzał do śmiechu i rzewności. Misterny był to twór artysty, bo zupełny i skończony, w całości i najdrobniejszych szcze-

gółach, aż do niezwykle znakomitej maski, mówiącej, jakim był ten zacny a przecież w swej dobroduszności złośliwie dowcipny człowiek. Ta dwulicowość charakteru była artystyczną trudnością, przezwyciężenie jej, zaszczytem Bendy.

Po powrocie z Warszawy objął on na scenie krakowskiej rolę Balbeckiego w Consilium Facultatis Fredry (synà). Jak ją grał Żółkowski w Warszawie wiadomem było nawet tym, którzy go w niej nie widzieli. Benda bardzo wiele wziął w niej z Żółkowskiego, przecież służalczo nie naśladował. Kto widział Żółkowskiego w Balbeckim, przekonać się mógł, co może zrobić kunsztmistrz z najdrobniejszej rzeczy. Patrząc na grę ulubieńca Warszawy w Consilium uczuwało się niemal żal na widok, tyle talentu wydanego w tak małem zadaniu. Oczywiście więc Benda nie wyrównał Żółkowskiemu, przecież był bardzo zabawny, szczególniej, gdy Balbeckiemu głód dokuczał i gdy trząsł ze złością stolikiem, przypatrując się zajadającym pseudo lekarzom, którzy go na dyetę skazali.

Teatr krakowski w owym czasie wprowadził na scenę, gorączkowy, pełen poezyi i tragiczności, przecież chorobliwy utwór Słowackiego: Beatrix Cenci. Bendzie przypadło trudne zadanie, odtworzenia czarnej jak piekło postaci Pietra-Negri. Zdumiewającym był w tej roli. On, który grywał przeważnie światowców, lekkich, dowcipnych, wesołych, stworzył znakomicie, ze siłą tę postać obrzydliwą, wstrętną, wyrzutka społeczeństwa. Nikt się tego nie spodziewał. Maską wyborną i niepo-

spolitą grą uwydatnił artysta brzydką duszę w brzydkiem ciele. Straszny był ten Pietro-Negri! Benda misternie oddał odcienia krzyżujących się namiętności w duszy człowieka upośledzonego od przyrody i odepchniętego przez ludzi. Najlepiej jednak uprzytomnił brudną, lubieżną pożądliwość, która w tej tragedyi Słowackiego tak silnie przeciwstawiona jest duchowej miłości Gianiego dla Beatrix. Mówiono, iż może Benda był za brzydki, za straszny, za czarny — zarzut ten byłby słusznym w każdym innym utworze, ale nie w Beatrix Cenci Słowackiego, zwłaszcza nie w tej potwornej postaci Pietra-Negri, stworzonej rozgorączkowaną wyobraźnią. Artysta chcąc być wiernym tłómaczem myśli poety, musiał brzydotę i szkaradę uczynić także nieco fantastycznemi, dać im oddech gorączki. Zgon odegrał Benda z przerażającą prawdą.

Jeżeli w początkach zawodu i dość długo potem Benda wzdychał do najniewłaściwszych dla niego ról bohaterów i zbyt często je grywał, to teraz, przejrzawszy i rozszerzywszy swe pojęcie sztuki, zupełny czuł do nich wstręt, nie oddawał ich, gdy mu je dyrekcya powierzała, bo był karnym i przejętym uczuciem obowiązku, ale widocznie cierpiał, ile razy mu przyszło grać taką rolę, wiedział, że nie może być w niej dobrym a nieraz uśmiechał się przed znajomymi i zapowiadał, że najoczywiściej nie podoła jej. Mały teatr w niewielkiem mieście, ma nieubłagane wymagania i nieraz padał ich ofiarą Benda. Przecie należało być ostrożnym, nie narażać artystę na porażki a na

szwank jego siły. Piszę to jako przestrogę. Dobrego rumaka nie godzi się zajeżdżać, ani rozpraszać drogocennego zasobu. Nadużywanie artysty, zwłaszcza używanie go w niewłaściwym kierunku jest — marnotrawstwem. Były wypadki, w których nie można się było obejść bez Bendy i z konieczności trzeba było mu powierzać niezupełnie właściwą dla niego rolę, ale były inne, w których wypadało oprzeć się pokusie umieszczenia go na afiszu. Rzecz godna uwagi, że Benda, który w komedyi był artystą, często w tragedyi, w roli bohatera był komedyantem i jak ryba wyrzucona z wody. Niewłaściwie obarczono go czułym, marzącym kochankiem w greckim stroju, Lisandrem w Śnie nocy letniej Shakespeara. Kiedy ją grał, miał już znajomość sceny i poczucie sztuki, tó też mniej był w niej rażącym; przecież uśmiechał się z politowaniem nad samym sobą i oddał rolę, jak tylko pozwoliły stosunki teatru.

We Fedrze Racina znowu niepotrzebnie kazano mu grać Tezeusza. Grał go wprawdzie poprawnie, ale nie mógł odtworzyć tej klasycznej, tragicznej postaci, a niedostatki jego gry okazały się, gdy rola ta dostała się we właściwe ręce Ładnowskiego, który odgadł w niej starożytny świat i z niepospolitą siłą i klasycznym zakrojem przedstawił ojca Hipolita.

Ważnym wypadkiem tak estetycznym, literackim jak narodowym, było wprowadzenie na scenę mistrzowskiego ułamka, który pomimo, że jest tylko ułamkiem, stał się po przedstawieniu najpierwszym

dramatycznym utworem polskim: Konfederatów Barskich Mickiewicza. Z wielką starannością, z uszanowaniem i pobożnością wzięto się do wystawienia w *Teatrze krakowskim* niedokończonego, czy też w części zagubionego dzieła wielkiego poety. Próby odbywano przez tygodnie pod kierownictwem dyrektora a reżyseryą Rychtera; świetny wydawca dzieł Mickiewicza, który odszukał ułamek Konfederatów, Julian Klaczko, był na nich obecny. Nie potrzeba dodać, ile z tego skorzystali artyści i przedstawienie. Każdy wiersz najmniejszej nawet roli, był opracowany, dokładnie wytłómaczony aktorom. Z tąd powstało w całości wzorowe, w szczegółach znakomite przedstawienie, które zaznaczyło się na zawsze w dziejach *Teatru krakowskiego,* przynosząc mu zasłużoną chwałę; z tąd zgododźwięczna gra, chociaż liczne role męskie nie mogły być wszystkie obsadzone przez zdolnych aktorów. Wielkie też było powodzenie; nie objawiło się ani oklaskami, ani wywoływaniami, lecz wrażeniem wywartem na wyborowej publiczności oraz uroczystą, namaszczoną ciszą i dwunastu w krótkim przeciągu czasu przedstawieniami, co w Krakowie było nadzwyczajnością. Piękny rozbiór Leona Kaplińskiego w *Czasie,* głęboko obmyślany Stanisława Tarnowskiego w *Przeglądzie Polskim* uwieczniły pamięć tej uroczystości. W przedstawieniu Hoffmann wzniosła się do niezwykłego kunsztu, odtwarzając misternie z ułamka roli, charakter i postać hrabiny. Jako Ojciec Marek, Ładnowski dosięgnął wyżyn sztuki dlatego, że był natchnionym, że grał z namaszczeniem.

Rozumny aktor Fiszer kunsztownie przedstawił w roli doktora pierwowzór szpiega-policyanta wyższego gatunku. Bendzie przypadła rola Puławskiego, znowu niewłaściwa, nie był też w niej doskonałym ani znakomitym, wpadał w czułostkowość i deklamacyę, aczkolwiek tutaj bezwarunkowo za błąd tego poczytać nie można, bo czy niechcący czy z umysłu, Mickiewicz stworzył Puławskiego nieco uczuciowym i nieco deklamującym, jakby dla nacechowania, że w naszym powstańcu znajdują się te dwa pierwiastki. Nie można zaliczyć tej roli do przegranych bitew Bendy, nie sfałszował jej, nie zepsuł całości przedstawienia. Były chwile prawdziwego zapału i ognia, ale postać nie była ręką mistrza wyrzeźbiona, gra o jeden szczebel niżej stała od utworu. Przecież niemal on jeden wywoływał oklaski parteru i kiedy ten stał niemy, cichy, zimny wobec szczytnie wypowiedzianego przez Ładnowskiego kazania, zagrzmiał oklaskami na słowa Bendy — o przeniewierzeniu się uczuciu kobiety, Polki...! Świadczy to, że jeżeli trzeba się w teatrze rachować z oklaskami, to niechcąc się dać oszukać, trzeba się ostrożnie z niemi liczyć.

Polski poeta doby Adam Asnyk, zwrócił się naraz do teatru i napisał dla niego dramat Cola Rienzi, dzieło może nie doskonałe ale nie ubogie w zalety, bogate w myśli i zwroty zdradzające tego, który je począł, w zawikłania dramatyczne pełne życia. Z chwilowej konieczności rola tytułowa przypadła Bendzie. Czy właściwie? Nie.

Przecież o ile z nieodpowiedniego zadania można się wywiązać, uczynił to artysta. Czuć było, że się wziął do rzeczy trudnej z miłością, z żądzą sprostania jej. Główne rysy postaci oddane zostały szlachetnie. Stronę polityczną, publiczną, odtworzył artysta nierównie lepiej jak namiętną, gwałtowną.

Zbytnie używanie Bendy w różnorodnych, czasem niewłaściwych kierunkach, dało powód do powiedzenia, iż podają go publiczności *à toutes sauces;* z drugiej strony nazwano go zjadaczem ról. Być może, iż z początku z wielkiego zapału i chęci do pracy, z powodu giętkości talentu był istotnie zjadaczem ról, ale w okresie swojego rozwoju artystycznego, wiedział doskonale co może grać, a jeżeli podejmował się jeszcze niewłaściwych ról, to jak powiedziałem, z uczucia obowiązku i przywiązania do *Teatru krakowskiego*, którego stosunki nieraz tego wymagały. Ciągłe jednak granie, gorąca i pełna zapału praca, musiały przyczynić się do przedwczesnego stargania jego sił i nadwerężenia zdrowia. Obniżenia sił nie znać było na scenie, bo zapał, bo duch, bo przejęcie się rolą rosły z każdym dniem i nie dozwalały dostrzedz ich ubytku, ale zdrowie oczywiście na tem cierpiało. Jego to po części wina, bo zamało uważał na siebie; gdy inni w teatrze nieraz udają chorych, on udawał zdrowego. Zanadto sam się wydawał, był rozrzutnym artystycznych zasobów.

Ale i publiczność była współwinną, albowiem wymagała, żeby zawsze Benda był na afiszu a gdy stworzył wyborną jaką rolę, nie zapełniała więcej

jak trzy lub cztery razy komnaty teatralnej i żądała zawsze i zawsze nowości i chciała, aby Benda w snujących się z konieczności na scenie nowościach występował. Z powodu nałogu publiczności, który nazwę żądzą nowości, nad miarę pracowitym i ciężkim jest zawód artysty, zwłaszcza pierwszorzędnego w *Teatrze krakowskim*. W tych wciąż odnawiających się nowościach muszą — aby nie dać upaść teatrowi, występować najlepsze siły, a temu w części przypisać należy, ich steranie i nieraz bolesne dla miłośników sztuki ich przedwczesne straty. Sprawa ta jest rzeczą sumienia dla krakowskiej publiczności; dopiero gdy rozwiąże ją zgodnie ze zdrowemi pojęciami o teatrze, będzie zapewnionym jego byt i oprze się na czerstwej podwalinie.

Wiele bowiem złego jest następstwem konieczności wystawiania zbytniej ilości utworów. Wtedy wybór właściwy jest wielce utrudniony, niemal uniemożebniony. Stąd wkradają się na scenę nietylko rzeczy nie zasługujące na wystawienie ze względu estetycznego, ale co gorsza, szkodliwe dla obyczajów, dla etyki i zdrowia publicznego. Nie można dość nad tem ubolewać. Wykluczone są ze sceny antynarodowe utwory; przystęp do niej zabronionym być winien także surowo antyreligijnym i antyobyczajowym. Już trudnem jest, chcąc dać w teatrze wierny obraz bieżącej literatury dramatycznej, ustrzedz się pod powyższemi względami usterek i błędów; jeszcze trudniej, gdy te względy przy wyborze utworu ścierają się z wy-

łącznie estetycznemi i artystycznemi, gdy obyczajność, moralność przemawiają przeciw dziełu, jego kunszt, za niem. W tej mierze mój zarząd teatru nie jest także całkiem wolnym od zarzutu. Teraz po za ogniem bitwy widzę to i szczerze ubolewam i nie chciałbym, aby powoływano się na mnie, albowiem tego właśnie unikać należy i są wszędzie, ale zwłaszcza u nas, ważniejsze względy niż artystyczne. Łatwiej to widzieć i ocenić i tego żałować po bitwie jak wśród niej. Temu złemu zaradzić mogą teatra dworskie i rządowe, jak to czynił cesarski teatr *Burgu* w Wiedniu, który nie dopuszczał utworów, choćby najudatniejszych, obrażających uczucia religijne, wymierzonych przeciw porządkowi społecznemu lub obyczajom; co nie przeszkodziło mu być pierwszym w świecie teatrem. Przy ogólnem rozluźnieniu i zamąceniu pojęć, uległo to tam także zmianie, a ze zwolnieniem pod tym względem przepisów, obniżył się poziom artystyczny. — W ogóle przecież mam przekonanie i winienem mu dać wyraz, skoro trudniłem się teatrem i piszę o nim, iż nie powinien on być przedsiebiorstwem prywatnem, lecz instytucyą publiczną, państwową, krajową, lub też dworską; albowiem wtedy tylko dać może rękojmie poważne pod względem obyczajów i zdrowia społeczeństwa, co jeszcze nie znaczy, aby je zawsze dawał.

Do tego potrzebnym jest baczny, sumienny światły i mający na uwadze dobro publiczne —

nadzór. Ten musiałby zmienić przeważający współczesny obyczaj teatralny. Teatr nie powinien rozstrajać społeczeństwa.

V.

Ostatnie lata zawodu Bendy, koniec 1873 r., 1874 r. i początek 1875 r. — śmiesznem niemal jest to powiedzieć, tyle razy się powtarza — stanowią znowu nowy, znakomity, dziwny postęp w jego działalności artystycznej i talencie. Zdrowie jego było coraz gorsze, cierpienia zdawały się wydoskonalać zmysł artystyczny, osłabienie sił fizycznych wzmacniało ducha; wyzwalając się z więzów, zajaśniał on nowym blaskiem. Benda ciągłem graniem, pracą nad rolami zdobył był doświadczenie sceniczne, był wytrawnym artystą. Wszystko, co teraz stwarzał miało znamię wyższego kunsztu, czasem natchnienia. Ten ostatni postęp i poprzednie, świadczą o artystycznem jego usposobieniu, które nie pozwalało mu się zatrzymać i są dla aktorów nauką. Stwierdzają znaną prawdę, którą wciąż przecież przypominać trzeba — że kto w sztuce nie postępuje, cofa się. Gdyby Benda nie był robił pracą i nauką ciągłych postępów, byłby prawdopodobnie zeszedł na podrzędnego aktora. Sztuka aktorska, więcej niż każda inna wymaga ich, już dlatego, że jednem z jej ważnych zadań jest przedstawianie ludzi współczesnych i świata współczesnego a obyczaje i zwyczaje zmieniają się. A potem, w sztuce dramatycznej tyle jest odcieni, tak potrzebną jest dokładna i głę-

boka znajomość serca ludzkiego, że życie zaledwie wystarcza, aby ją nabyć. Benda nietylko robił postępy, ale był postępowym artystą.

Kraszewski przesłał *Teatrowi krakowskiemu* drugą część anegdoty dramatycznej Panie Kochanku, którą nazwał Radziwiłł gościem. Dyrekcya i Benda długo wahali się czy można ją wystawić, nie mając Rapackiego, który niezrównanie stworzył w pierwszej części, w Panie Kochanku Radziwiłła, i zdobył sobie tą rolą rozgłośną sławę w całej Polsce. Benda z wrodzoną skromnością i poczuciem kunsztu obawiał się zadania, wiedział, że się w niem potknąć nie mógł. Spróbowano jednak wystawić anegdotę i Benda sprostał szczęśliwie roli. Radziwiłł jest panem z panów i tę stronę oddał on znakomicie. Maska była doskonała, portretowa. W postaci stworzonej przez Bendę był cały okres dziejowy, Radziwiłł jego był nietylko zabawnym ale przywiązywał do siebie, wzięcie było wyborne; dodawszy do tego jedyną w swoim rodzaju grę Rychtera w roli szlachcica Kurcewicza, dziwić się nie można, że Radziwiłł gościem wypadł równie dobrze w całości, jak Panie Kochanku i że przedstawienie, dzięki dwom wymienionym artystom, uwieńczone zostało powodzeniem. Zwycięstwo Bendy było niemałe, gdyż niełatwo było wystąpić w Krakowie jako Radziwiłł po Rapackim. Taką trudność sceniczną przełamuje się tylko kunsztem; dlatego zaliczam tę rolę do dowodów talentu naszego artysty.

W ostatnim roku swojego zawodu Benda

wzniósł się wysoko w tytułowej roli Żyda Asnyka. Gra jego miała wszelkie znamiona kunsztu, głębokie wniknięcie w charakter, zrozumienie go i odtworzenie dokładne nader prostemi środkami, uchwycenie pierwowzoru, znamienitą a nadzwyczaj wstrzemięźliwą charakteryzacyą, wzięciem, wymową, która bardzo łagodnie i nieznacznie zdradzała pochodzenie Weinberga. Benda był tu tak prawdziwym i tak wyższym nad zwykły poziom artystą, że musiał być wyjątkowo natchnionym. Umiał od pierwszej chwili obudzić zajęcie dla zagadkowej nieco postaci Weinberga i zaciekawić tak, że cała treść dramatu natychmiast skupiła się w niej. Odcień między dobrem wychowaniem nabytem a wrodzonem, został subtelnie zaznaczony. Gra pozostawiła w cieniu ujemne strony niepospolitego zresztą utworu a w znacznej mierze podniosła jego zalety.

Obok tego tworu, który zalicza się już do rzeczy niepospolitych, postawić można inny, innego rodzaju, Hastingsa w tragedyi Halma Begum Somru. Z tego, co już wiemy o Bendzie, widocznem jest, iż był bardzo dobrym, często niepospolitym artystą; ale w dwóch rolach Weinberga i Hastingsa przerósł zwykłą miarę, dosięgnął swobodnie wyżyn sztuki. Być może, że miały one wdzięk łabędziego śpiewu.. W Hastingsie, tak jak w Weinbergu, zdumiewającem było misterne wniknięcie w charakter postaci, w najdrobniejsze jego szczegóły, zarazem stworzenie całości. Hastings znakomicie jest nakreślony w tragedyi Halma.

Benda zrozumiał go, przejął się myślą poety i uosobił w tym mężu stanu bezwzględność polityki angielskiej; uwydatnił odcień szyderstwa z jakiem Hastings zapatruje się na ludzi i sprawy ludzkie, oraz zimną krew, z jaką gra na namiętnościach; samolubstwo strojące się wspaniale w *powód stanu* i sprawę państwa. Przytem, nie była to wcale zasada chodząca po deskach, Hastings Bendy był człowiekiem i gdy po ukartowaniu politycznego zawikłania zasiadał do przekładu Horacego, występował z całą prawdą i z całym urokiem rozumu i niepospolitości. Rolę tę, jako przeważnie polityczną, zaliczyć należy do czterech innych: Rabagasa, Szmucera, Kleona i Giboyera, lecz o tyle od tamtych była doskonalszą, o ile w tych ostatnich chwilach, talent Bendy dosięgnął był wyższej dziedziny sztuki.

Po takich artystycznych zadaniach, jakże trudno przejść do zupełnie odmiennych i niższych. Kiedy *Teatr krakowski* może jako niekoniecznie potrzebne ustępstwo dla upodobania publiczności, nietylko wystawił ale sprzecznie ze swoją kilkoletnią tradycyą, obsadził pierwszorzędnemi siłami, dwie wyborne zresztą krotochwile: Kapelusz słomiany i Kamionkę, jakżeż w dwóch głównych męskich rolach, niezrównanym, nad wszelki wyraz zabawnym był Benda! Drobny w Kapeluszu słomianym szczegół, zdejmowania i kładzenia na głowę kapelusza wobec baronowej uczył, że zwykły aktor nic z tego nie byłby zrobił, podczas gdy Benda wlał w to kunszt i dlatego

podniósł rzecz, samą przez się nic nie znaczącą. Albo w Kamionce odegrany przez niego Paturel! Cóż to był za komiczny pierwowzór a jak wstrzemięźliwie i umiejętnie przedstawiony, czy to w kłótni z żoną, czy w sądzie, czy w mięknięciu wobec towarzyszki życia i rozczulaniu się na jej widok. Paturel postanawia być wobec małżonki marmurem, pod pierwszem jej spojrzeniem przemienia się we wosk, co dało powód do powiedzenia, że to nie Francuz ale Polak, prawdziwy polski małżonek pod pantoflem. W tych ostatnich występach Bendy, jego wesołość i swoboda były jakby zdwojone. Niepodobna także zamilczeć o słynnych jego rolach Krakowiaków, w których był jedynym tak pod względem obyczajowym miejscowym jak i zacięcia oraz animuszu. W Wiesławie grał parobczaka do upadłego. W przedstawieniu Chłopów Arystokratów Anczyca, w dwudziestąpiątą rocznicę ukazania się ich na scenie, w którym pierwszorzędni artyści wzięli udział, porwał publiczność i zelektryzował ją zapałem i życiem w roli parobczaka.

Były to jasne, ostatnie promienie jego talentu, które oświetliły jego zachód. Na wiosnę 1874 r. Benda zasłabł, przez pięć miesięcy nie mógł występować na scenie. W środku września uczuł się zdrowszym i pełen otuchy, chęci do pracy, zaczął grać jak zawsze, z wielkim zapałem i podwojoną gorliwością, jakby dla odzyskania straconego czasu. Ale znowu choroba oderwała go od teatru na parę miesięcy. Poczem wydobrzał i zdawało

się, że już nic nie stanie na przeszkodzie jego artystycznej działalności.

Dyrekcya po ustąpieniu Rychtera powierzyła Bendzie reżyseryę, wskutek czego zasiadał w komisyi konkursowej 1874/75, gdzie odzywał się ze zdaniem trafnem, opartem na praktycznem doświadczeniu. Zdolności jego tak dojrzały, nabył tyle wiadomości scenicznych, że teraz mógł jako reżyser nie małe oddać usługi. Wziął się gorliwie do nowych obowiązków. Przejęty zamiłowaniem i niezwykłem dla sztuki uszanowaniem, nie mógł ścierpieć obojętności dla niej i jej lekceważenia. Pierwszy na próbie, schodził ostatni ze sceny, wymagał tego samego od innych i nie pojmował, żeby mogło być inaczej. Karny i posłuszny względem przełożonych, nienawidził bezrządu w teatrze. W tym zawodzie teatralnym, tak dobrze zapełnionym, niema ciekawej anegdoty do zapisania, ani zajścia gorszącego, ani najdrobniejszej intrygi, nieodłącznych, zbyt często, od życia aktorskiego. Ale bo też Benda zdala trzymał się od wszelkich zabiegów i w teatrze współzawodniczył jedynie pracą, która istotnie pozwoliła mu niejednego ubiedz i prześcignąć. Miał charakter łatwy, był uprzejmym, przedewszystkiem umiał być wdzięcznym, miał wiele wrodzonej wesołości i dobroci, w wysokim stopniu był wrażliwym jak mniej więcej każdy mający artystyczne usposobienie.

Wśród gorliwej i skutecznej pracy, wśród ogólnego uznania dla wzrastającego jego talentu, wtedy, kiedy obszerne pole artystyczne stało je-

szcze przed nim otworem, po raz trzeci zapadł ciężko na zdrowiu w 1875 r. Było to po pierwszem przedstawieniu dramatu, odznaczonego na konkursie *Teatru Krakowskiego*, Niewinni Okońskiego-Świętochowskiego, raczej nie po, ale podczas przedstawienia.

Benda z animuszem przygotowywał się do odegrania w nim Bolesława. Był już cierpiącym. Pomimo, że miał przeszło lat czterdzieści był pełen życia, był zawsze młodym, było w nim coś — w dobrem i przywiązującem znaczeniu — z paupra krakowskiego. Chcąc być koniecznie zdrowym, aby wystąpić w Niewinnych, wpierał w siebie, że był zdrowszym jak był. Pomimo chłodnych dni wiosennych zawcześnie zrzucił futro. Zaczął doznawać kłucia w piersiach, nie przyznał się do niego i wystąpił na scenie już cierpiący. Przejął się utworem nowego w Polsce rodzaju, ukazującej się wówczas w Warszawie szkoły pozytywistycznej, z którą Narzymski stoczył był walkę w swej komedyi: Pozytywni. Benda uchwycił misternie Bolesława, rozumnego, nie złego ale słabego jak pokolenie, uchwycił wybornie cechy ówczesnego koła towarzyskiego warszawskiego, do którego Bolesław należał, jego duchowe usposobienie, wzięcie, nawet zewnętrzne właściwości.

Przedstawienie stało się dramatycznem w rzeczywistości. Można było od pierwszego aktu dostrzedz, że Benda doskonale zrozumiał swoją rolę, że ją grać będzie znakomicie; już w drugim do-

myśleć się można było, że jest cierpiącym; w trzecim widocznie stan jego pogorszył się. Każdy inny byłby zeszedł ze sceny, on pozostał na placu, do końca spełnił obowiązek aktora. Ledwie kurtyna zapadła, odwieziono go do domu; położył się do łóżka, z którego już nie miał wstać. Po dziewięciu dniach zakończył pracowity żywot z żalem miasta, ze stratą polskiego teatru.

Wieńce złożone na grobie artysty, były wyrazem uznania tych, którzy wiedzą, że w każdym zawodzie spełnianie obowiązku jest zasługą i tych, którzy mają w sobie poczucie sztuki i lubią ją dla niej, tego wyborowego, wyjątkowego grona, które umie odszukać talent, gdziekolwiek się on znajduje; tych prawdziwych a wytwornych znawców, dla których kunszt wszelki ma niezwykły urok, a którzy, aby używać jego rozkoszy, nie potrzebują złoconych ram, lecz zdolni są go odczuć, gdy go zobaczą oraz doznawać wzniosłych wzruszeń, które on wywołuje, chociażby w małym teatrze i starej, zaniedbanej komnacie, byle nie przeniewierzył się prawdzie, szlachetności, pięknu. Tylko znawcom sztuki danem jest mieć do niej czułe przywiązanie, obcem ono jest niewtajemniczonym.

Zastanawiając się nad przebiegiem zawodu Bendy, rzec można o tem dziecku krakowskiem — że nie odrazu Kraków był zbudowany! Jasno bowiem, zgodnie z założeniem tego szkicu przedstawia się, że praca była tu główną dźwignią, że ona zwolna i stopniowo zrobiła z Bendy

artystę, że pracą dostał się na wyżyny sztuki; pracą i tylko pracą pokonał potwory i potworki, które zagradzały mu do nich drogę, a które usiłują wtrącić każdego artystę w przepaść mierności i pospolitości, aktora w kałużę komedyanctwa.

Ten, który orlim wzrokiem przeniknął istotę teatru i najgłębiej go rozumiał, Goethe, nazwał czas spędzony przez jego bohatera w teatrze Lehrjahre, »kształceniem się«, »terminowaniem«, jakby dla wskazania i potwierdzenia prawdy, że zawód artysty dramatycznego, jeżeli oddający mu się, na to nazwisko ma zasłużyć, winien być ciągłą nauką, ciągłem kształceniem się, ciągłem terminowaniem, ciągłym postępem, nieustającą pracą. Jak w dziedzinie duchowej niema zasługi bez walki, tak w dziedzinie sztuki niema piękna bez walki a walka tu, to nauka i praca. W krainie kunsztu, pełnej barwnych kwiatów, uroczych ustroni, u stóp której szeroki roztacza się widnokrąg, lecz otoczonej skałami i przepaściami, zapełnionej jadowitemi gadami, w której trujące rosną rośliny, nawet talent, nawet geniusz stąpać bezpiecznie nie może, by na wyżyny się dostał, bez pomocy nauki i pracy, cóż dopiero zwykłe zdolności! W żadnym zaś innym dziale sztuki niebezpieczeństwa nie są tak wielkie, jak w aktorskim; bo nigdzie nie jest tak trudno jak w nim dosięgnąć już nietylko szczytów, z których się widzi dopiero wspaniały widnokrąg ale nawet podgórza, a nigdzie tak łatwo stoczyć się w przepaść, w mierność, pospolitość, nicość, nawet gorzej jak nicość, bo

w płaskość a to może dlatego, że żadna sztuka nie przedstawia równie bezpośrednio człowieka i ludzkość jak aktorska.

Są czynniki, które chronią aktora od tych wielkich niebezpieczeństw, od tych sromotnych upadków; prawdziwy zapał, rzetelne zamiłowanie sztuki: bo do pracy prowadzą. Ale jakże one są rzadkie, właśnie dlatego, że każdy o nich mówi i każdy do nich się przyznaje. Benda mało o nich mówił, lecz był niemi przejęty. Dość było go widzieć grającego, dość zastanowić się nad jego zawodem, aby się o tem przekonać. Miał on to wspólnego z tym zastępem artystów krakowskich, o którym wyżej mówiłem a który stworzył *szkołę krakowską*. Słyszałem z ust znawców i rozumnych ludzi, którzy przybywali do Krakowa z różnych stron, z zagranicy mianowicie, że co najmilszego było wówczas w *Teatrze krakowskim*, oto, że kiedy powszechnie wiedziało się, że współcześni aktorzy grali dla pieniędzy, tu czuć było, iż grali także z zamiłowania, dla własnej przyjemności. Trafna ta uwaga, określała wybornie zastęp krakowskich artystów, którego Benda był znaczącym członkiem. Czy właśnie pod tym względem będą oni mieli godnych następców? Żaden świat nie pozostaje mniej obcym, zewnętrznemu i górującym w nim wyobrażeniom, jak teatralny, właśnie dlatego, że jego zadaniem przedstawiać tamten. Poziomość zachceń, brak polotu, proza życia i materyalizm, wszechpotężne, gdy wywrą wpływ na społeczeństwo aktorskie, zapał i zamiłowanie kun-

sztu ustąpią miejsca wyrachowaniu i walce o byt. Zawód artysty dramatycznego stanie się wtedy rzemiosłem aktorskiem. Od tej zarazy na jego chwałę, wolnym był zastęp artystów krakowskich do którego Benda należał. W nim jeszcze górowały: zapał i zamiłowanie kunsztu, uczucie obowiązku względem niego; byli oni jeszcze dobrodusznymi, jak zapewne dziś powiedzą. Piękna, urocza dobroduszność, która pozwoliła jednym dosięgnąć wyżyn sztuki, innym zbliżyć się do nich.

NASZE STOSUNKI.

Jest u nas sprawa, nad którą zastanawia się nie wielu, której wielu nie zna, w której wszyscy za mało działają, która przecież ma tę właściwość, że poruszona wznieca namiętności, powszechne budzi zajęcie, i temu co ją poruszyło, nadaje moc i znaczenie, nadaje jakąś niezwykłą żywotność. Pochodzi to ztąd niewątpliwie, że jest to najważniejsza, najpierwsza u nas sprawa, sprawa nad sprawami, że w niej streszczają się nasze stosunki, że ona jest podstawą naszego bytu, zarazem polem naszych błędów i grzechów, tak w przeszłości jak w teraźniejszości, przecież jedynem polem, na którem zapewnić możemy naszą przyszłość.

Począwszy od starego Rzymu, wszędzie sprawy agraryjne pierwszorzędny wywierały wpływ na losy państw i społeczeństw; rzecz godna uwagi, że w Polsce, w kraju przeważnie rolniczym, w kraju, którego cały byt od wsi i roli zależał, który nie znał zwykle co handel i przemysł, który nie świecił ani sztukami pięknemi, ani wspaniałemi miastami, ani polityką, który ostatecznie był wyłącznie ziemiań-

skim, tak mało zawsze zwracano w nim uwagę na stosunki agraryjne, tak je lekkomyśnie zaniedbywano i lekceważono sobie! Nic też dziwnego, że Polska była słabą i ubogą, że w końcu upadła. Runął gmach, bo zapomniano o podwalinach.

W dalekiej przeszłości jeden Kazimierz Wielki, ten prawdziwy statysta, tknięty przeczuciem, czy też że orlim wzrokiem przejrzał przyszłość, baczną zwrócił uwagę na stosunki wiejskie i usiłował oprzeć potęgę Polski bodaj czy nie na jednej możliwej podstawie, bo na zamożnym chłopie. Zbawcza myśl, rzucona w dzieje nasze przez wielkiego króla, pozostała przecież bezpłodną i od owegò czasu zaniedbywano u nas zawsze stosunki agraryjne, nie zrozumiano i nie rozwiązano dotąd tego, co dziś jeszcze stoi przed współczesnem pokoleniem, jako — sprawa włościańska. Wprawdzie zrywano się od czasu do czasu do jej załatwienia lub polepszenia, ale niestety zawsze i w każdym okresie — zapóźno, zostawiając zadanie wrogom lub wrogim okolicznościom, a dopiero, gdy sprawa ta krwawemi w naszych dziejach zapisała się zgłoskami, odczuto jej ważność i doniosłość; lecz że je odczuto pod wpływem strachu i przerażenia, brakło dotąd odwagi spojrzenia jej oko w oko i siły, czy też szczerej chęci do usunięcia jej widma zadośćuczynieniem jej rzeczywistym potrzebom. I oto, po dzień dzisiejszy sprawa włościańska w innym, odmiennym kształcie, nie przestała być najważniejszą, najżywotniejszą sprawą naszą, a jak dawniej, tak i dzisiaj przez niewielu zrozumiana,

przez wielu zaniedbywana, przez zaślepionych nieoceniona, przez zdrowo myślących odczuta, przez namiętnych znienawidzona, jest słabością, naszego społecznego całokształtu, którą trzeba koniecznie w siłę przeistoczyć, aby mu przywrócić i na długie czasy zapewnić zdrowie. Istota rdzennych stosunków, podstawy bytu społeczeństw, nie zmieniają się. Jak nieocenienie należyte w przeszłości ważności stosunków agraryjnych doprowadziło do upadku politycznego, tak dalsze zaniedbywanie sprawy włościańskiej, doprowadzić może do zagłady narodowości, a jak w przekonaniu największego króla naszego już przed wiekami stosunki ziemskie były dla nas najważniejszemi, tak w sumieniu uczciwych i w pojęciach rozumnych ludzi są one dziś wszystkiem. Jeżeli dawniej były podstawą bytu gospodarskiego i politycznego państwa, to są przedewszystkiem treścią bytu narodowego. Jeżeli wieś nasza pozostanie polską nietylko mową, ale duchem i wiarą, nie zginie polski naród. Oto zadanie teraźniejszości, oto zagadka przyszłości. Nic więc dziwnego, że wszystko, co się wsi polskiej dotyczy, że wszystko, co o niej do nas przemawia, nabiera doniosłości; nic dziwnego, że gdy wieś polska ukaże się na scenie, tłumy ściąga widzów. Świadczy to o jej ważności, niespożytej sile, o jej ożywczem w naszem społeczeństwie powołaniu.

Jeżeli chcemy zastanowić się poważnie, jeżeli chcemy zgłębić rzeczywiście a nie dla wypowiedzenia kilku pięknych słów nasze stosunki, nasze

obecne położenie, nasze na przyszłość nadzieje, zaiste nie zaglądajmy do nielicznych miast naszych, nie rozpatrujmy się jako wiecznie dobroduszni podróżni po Europie, ale idźmy do wsi polskiej, ale zajrzyjmy do chałupy, do dworu, do szkoły, do Kościoła parafialnego i do karczmy, pomimo że propinacya nareszcie zniesioną została. Tam czytajmy i uczmy się stanu Polski, ztamtąd wysnuwajmy nasze programy; niech tam się kształcą mężowie stanu, tam badajmy, czem jesteśmy i czem być możemy.

Po długiej przerwie zajrzał był do wsi polskiej pisarz ludowy, który więcej może intuicyą, jak doświadczeniem przeniknął ją na wskróś, poznał dokładnie i umiał odczuć ją w każdej ważniejszej chwili jej bytu, słowem twórca Chłopów Arystokratów. Już dawniej wiadomem było, że Władysław Ludwik Anczyc był jedynym u nas pisarzem dramatycznym ludowym, że z wyjątkiem zaledwie więcej szczęśliwych, jak zasłużonych Krakowiaków i Górali, jego tylko utwory ludowe utrzymywały się — i rzecz godna uwagi — nie starzały się na scenie. Było to tem dziwniejsze, że były one zwykle okolicznościowemi, że odnosiły się do jednej chwili, do jednego okresu życia wiejskiego i stosunków włościańskich. Wglądnąwszy jednak bliżej w treść tych utworów, łatwo odszukać przyczynę ich świeżości, oto w każdym ludowym obrazku Anczyca tkwi prawda społeczna, wysnuta z głębszej psychologicznej przyczyny. I tak w najmisterniejszym,

w owych Chłopach Arystokratach, które od razu zrobiły mu nazwisko głośne, bardzo po prostu, ale tem silniej rozwinięta i dobitnie wyłożona jest niezbędna, nieunikniona konieczność nierówności w świecie, a ta odwieczna prawda o tyle jaśniejszą się tam wydaje, że wypływa nie z jakiejś sztucznej nauki lub stronniczej namiętności, ale wprost z duszy, z istoty ludzkiej, podlegającej we wszystkich swych okazach nieubłaganemu prawu odznaczania i wywyższania się. Anczyc, biorąc najniższe warstwy pod psychologiczny mikroskop i wykładając na nich popularnie niepopularną naukę nierówności społecznych, stworzył ostrą a żywą satyrę wszystkich nauk o zatarciu różnicy stanów, a jego Chłopi Arystokraci, z panią Koguciną na czele, pozostaną na zawsze najwyborniejszą, praktyczną parodyą demokratycznych abstrakcyj. W innych jego, mniejszej wartości utworach, napotykamy także prawdy społeczne, może więcej miejscowe, oparte raczej na narodowej, jak na ogólnej psychologii. W Łobzowianach góruje pewnik, że polski lud wiejski w gruncie jest dobry, tylko łatwo daje się obałamucić, na własną szkodę, złowrogim wpływem Protazego, tego warchoła niższego rzędu; w Błażku opętanym, że nie ma większej niedorzeczności, jak chcieć wyjść ze swojego stanu, że sprawa włościańska u nas nie da się rozwiązać, przemieniając chłopa w coś innego, lecz właśnie pozostawiając go chłopem, a polepszając jego byt duchowy i gospodarski. Są to odwieczne prawdy

dlatego utwory, którym dały wyraz, nie starzeją się, dlatego nie pomylę się, twierdząc, że nawet przy odmiennych stosunkach i wydoskonaleniu kształtów scenicznych, ludowe obrazy Anczyca przedstawiane będą dopóty, dopóki istnieć będzie teatr polski. Prawda wewnętrzna góruje tu nad kształtem, a to właśnie jest znamieniem dzieł, zdolnych przetrwać własny okres.

Z wszystkich dzielnych umysłów, które u nas w ten lub ów sposób zajmowały się sprawą włościańską, najpraktyczniejszym zapewne był Anczyca, bo szukał on naprawy złego nie tyle w poprawie urządzeń, jak obyczajów. Anczyc przytem badał zadanie włościańskie na gruncie, na którym ono najwybitniej się przedstawia, na niewystygłym jeszcze gruncie galicyjskim, nic więc dziwnego, że utwory jego mają w sobie siłę dramatyczną.

Z wyjątkami oczywiście, w licznych dramatycznych próbach polskich, najlepszymi są tytuły. Dziwnie bogatą i trafną pod tym względem obdarzeni są pomysłowością nasi pisarze, równie jak talentem zawiedzenia nadziei, obudzonych tytułem. Przeciwnie rzecz się ma z Emigracyą chłopską Anczyca. Uwieńczona na konkursie dramatycznym *Teatru Krakowskiego* w 1876 r., przedstawiona na wszystkich scenach polskich, o wiele więcej jest ona wartą od tytułu. Sporadyczny wtedy, odtąd jednak coraz częstszy objaw emigracyi ludu wiejskiego do Ameryki, z którego powstał tytuł utworu, nie byłby wystarczył do utworzenia pięciu aktów zajmującego i doniosłego

dziela, ale objaw ten jako zatrważający, jako wymowny dowód, »że coś źle się dzieje» w naszych wiejskich stosunkach, mógł dać assumpt bystremu umysłowi, do wytoczenia przed publicznością żywotnej, pierwszorzędnej sprawy stosunków wiejskich. Z umysłu nazywam ją sprawą stosunków wiejskich a nie włościańskich, bo dziś nie idzie już o samego chłopa, ale o wieś polską, o wszystkie jej części składowe, o chałupę, dwór, kościół, szkołę i plebanię, sklepiki, czytelnie, kółka rolnicze i kasy zaliczkowe, przedewszystkiem o ziemię polską! Zadania tego dopełnił Anczyc i zamiast, jakby się z tytułu zdawać mogło, przedstawić tylko wędrówkę włościan naszych do Ameryki, roztoczył on przed nami z niezrównanym talentem, obrazowo, z prawdą przedewszystkiem, stan stosunków wiejskich i to właśnie nadało wyższe społeczne i narodowe znaczenie utworowi Anczyca, znaczenie, które siłą zmysłu zachowawczego tak wybornie zrozumiała publiczność warszawska, spiesząca tłumnie i z prawdziwym zapałem na przedstawienia Emigracyi chłopskiej, podczas gdy krakowska oceniała je z poczuciem własnej w Galicyi odpowiedzialności.

Żeby chłop polski, szczególniej galicyjski, tak przywiązany do ziemi i zagonu, tak ich żądny i chciwy, że nawet zdolny zbrodni, aby je posiąść, żeby chłop ten, któremu trudno było przenieść się z jednej wsi do drugiej, emigrował lekkomyślnie a chętnie za ocean, zaiste musiało zajść coś niedobrego w stosunkach wiejskich. Często się

zdarzało, iż parobczak opuszczał bez powodu służbę, zapytany, czy to czyni dlatego, że mu jest źle, odpowiadał, że wcale nie dlatego, ale dlatego, *że mu się cnie*. Nie dla innej przyczyny począł wędrować chłop do Ameryki; wyjeżdżał, bo w rodzinnej wiosce *cniło mu się!* Tęsknotę za krajem, za wsią, która dręczyła polskiego chłopa nawet w niedalekiej podróży, zastępowało zwolna owo *cnienie*, które nie jest czem innem, jak niedojrzałą żądzą jakiegoś źle określonego innego bytu, kiełkującą w biednej włościańskiej mózgownicy pod wpływem nowych wyobrażeń, nowych pojęć społecznych, gospodarskich i religijnych, raczej antireligijnych, które dosięgają nawet do wsi polskiej i już na nią działają tem łatwiej, im łatwiejsze są środki drogowe oraz rozpowszechniania wyobrażeń. Wieś polska zmieniła się widocznie pod dalekim na pozór wpływem nowoczesnego, tak zwanego postępu; zmieniła się wieś galicyjska pod wpływem nowych urządzeń państwowych i krajowych, a zbadać ten nowy jej stan, zgłębić go i do niego zastosować działanie, było pierwszym dla nas obowiązkiem. Tego w granicach, które sobie nakreślił, dokonał Anczyc Emigracyą polską. Idźmy więc za nim przez ten czyściec naszych stosunków, w którym dotąd pokutuje myśl narodowa, aby także poznać i zastanowić się nad tem, co się stało z wsią naszą od czasu, jak po wielkich przewrotach 1846 i 1848 r. poznaliśmy ją w Chłopach Arystokratach. Anczyc to przewodnik pewny i doświadczony, bo

go nie zaślepiają ani namiętność, ani osobiste widoki, ani z góry powzięta myśl stronnicza; nie zbłądzimy więc idąc za nim, pokaże on nam rzeczywistość i żywe postacie.

I.

Hogarthowski to prawdziwie obraz, pierwsza scena w karczmie, lecz tak nawskróś polski i galicyjski, że namalować go mógł pędzel Kossaka lub ten, który przedstawił jarmark na Kleparzu. Przykry to widok, bo odrazu przedstawia nam najważniejszą u nas sprawę, rzuconą na pastwę wszystkich złych wpływów, wszystkich złych namiętności i gorzałki, której znaczenie w stosunkach wiejskich nie wiele zmieniło się było od czasów pani Koguciny i Szczeponka. Dzięki zniesieniu przez Sejm propinacyj, po części założeniu sklepików i kółek rolniczych, polepszyły się odtąd stosunki w tej mierze. Smutkiem przecież przejmuje odosobnienie, to samo dziś co wtedy, chłopa polskiego od zbawiennego i dobrego wpływu i oddanie go na pastwę arendarza Mendla i wichrzyciela Sroczki! Powstaje tu żałosne pytanie, ażali na to nie było rady? Ażali szukając sumiennie i odważnie, nie byłaby się rada dawno znalazła? Dlaczego u nas tylko karczma zachowała była tak długo znamiona ohydy, których nie miała w innych społeczeństwach, dlaczego ociągano się zedrzeć z niej tych znamion, czego następstwa

odczuwać się dziś jeszcze dają? Dla dopełnienia dzikiego obrazu, scena ta kończy się bitką, w której jako rozjemca nie kto inny występuje jak Mendel, jedna z najwybitniejszych, najlepiej trafionych postaci dramatu; występuje on pod godłem: „mało to macie kłopotu z Polakami," a z rozejmu korzysta natychmiast, traktując na zgodę, wódką i zapisując ją na rachunek na pół już pijanego wójta Benedykta Cypury. Wyborna postać ten Benedykt Cypura, który nie ma własnego zdania nigdy i przyświadcza wszystkim, a tylko nadęty jest swoim wójtowskim urzędem; pierwowzór, który odnajdujemy w polskiem społeczeństwie, od dołu do góry, który u góry drabiny w kontuszu, czamarze czy surducie widzi zawsze rzeczy z jednej ale i z drugiej strony, i nie mogąc się nigdy ostatecznie zdobyć na postanowienie między dwoma zapatrywaniami, pchniętym jest w końcu przez pierwszego lepszego śmiałka lub przez wypadki.

Na głos trąbki pocztowej odzywającej się od strony Tarnowa, karczma się wypróżnia; zostaje się tylko roztropny i poczciwy Jędrzej z Mendlem. Tu zawiązuje się prawdziwy wątek działania, tu Mendel napomyka Jędrzejowi o zyskach, które w osobie pana Schultze mają przybyć z Tarnowa; te zyski, to poprostu sprzedaż gruntu Mendlowi i wyjazd do Ameryki pod opiekuńczemi skrzydłami Schultzego. Z rozmowy tej pokazuje się, że grunt i chałupa Jędrzeja już są w zastawie u Mendla, że nawet pare morgów tego gruntu sprzedanych, i tu występuje to, co nazwę praw-

dziwym dramatycznym zawiązkiem utworu — przyszłe losy polskiej ziemi i wywłaszczenie z niej polskiego żywiołu. Wywłaszczenie nietylko szlachcica ale i chłopa, jak się to później pokazuje! Los polskiej ziemi, oto powód tragiczny Emigracyi Chłopskiej, której epizodem tylko jest wychodźtwo do Ameryki. Sprawa to zaprawdę ważna, która rozgrywa się obecnie na całym obszarze polskim! »Tak wszyscy kapiejemy, za dziesięć lat tu już ani jednego chłopa gospodarza we wsi nie będzie« mówi Jędrzej do Mendla, a w tych prostych słowach zawarta jest cała groza utworu, i położenia naszego, która zaiste nadaje utworowi i położeniu dostateczne znaczenie, aby obudzić zajęcie i uwagę, aby przejąć dreszczem słuchaczy. Stosunki od wystawienia na scenie Emigracyi chłopskiej o tyle zmieniły się, że dziś w Galicyi a także w *Królestwie Polskiem* zmniejszyło się niebezpieczeństwo przejścia ziemi w obce ręce, albowiem znalazł się w chłopie jej nabywca w małych rozmiarach. Ale istnieje wciąż inne, zniknięcie z dworami większej własności, ognisk życia narodowego i społecznego; oraz drugie, zbytniego rozdrobnienia własności ziemskiej, które nie może nikomu wyjść na pożytek. Jeżeli ma zniknąć, jak tego obawiać się trzeba, średnich rozmiarów większa własność, w skutku nieubłaganych praw gospodarskich, to koniecznie trzeba ją czemś innem we wsi zastąpić, a tem innem nie może być nic innego jak większa własność chłopska, czyli zamożny, kilkunasto lub kilkadziesiąto morgowy chłop.

Stworzyć go musi w braku obyczaju ustawodawstwo, przeszkadzające rozdrabnianiu chłopskiej własności ziemskiej, czy to za pomocą ograniczenia ich podzielności, czy majoratów, czy wreszcie zamierzonych włości rentowych.

Nie idzie już o to, aby mniej lub więcej wygodnie urządzić stosunek większej własności do mniejszej, ale idzie o spieszne, zapobiegliwe ratowanie ziemi polskiej! Potężny to powód, bo dotyczy losu dwudziestomilionowego narodu i on to nadaje dramatowi przez cały jego bieg niezwykłą podniosłość. Dla głębiej myślących niebezpieczeństwo dość jest groźne, aby pojęły całą jego doniosłość a dla płytszych i króciej widzących umysłów niech starczy samolubstwo, sprawa robotnika i złowrogie we wsi współzawodnictwo obcych żywiołów. I wcale nie wychodźtwo do Ameryki — którego znaczenie zresztą od owych czasów zmieniło swe znamie, jest tu wyłącznym czynnikiem, grożącym wywłaszczeniem polskiemu żywiołowi z ziemi; występują tu na jaw wszystkie objawy, które potęgują znaczenie owego — jakem go nazwał — tragicznego powodu; ubożenie, bałamucenie i psucie ludu, brak nad nim należnej opieki, pijaństwo, lichwa i żydowstwo, które dla dopełnienia dzieła wzywa na pomoc Niemca. Staje tu przed nami w całej nagości sprawa żydowska, której nie rozwiążemy ani czułostkowością i wolnomyślnością, ani wściekłemi napaściami na żywioł, który stał się w naszem społeczeństwie potęgą. Nie przewidywał wielki król, który chciał

uzacnić i podnieść chłopa polskiego, gdy ulegając słabości, od której pokazuje się, najwięksi ludzie nie są wolni, hojnie obdarzał u nas naród żydowski, że on właśnie stanie się kiedyś niebezpieczeństwem dla tego stanu, który nad inne umiłował, bo widział w nim przyszłość i podstawę bytu państwa stworzonego przez rycerskiego ojca a uporządkowanego i urządzonego jego rozumem stanu. Takie bywają w dziejach srogie igraszki losu.

Jednym z najsamorodniejszych pomysłów jest rodzaj proroczej halucynacyi, w jaką Lajbel, młodziutki syn Mendla wpada pod wpływem zarówno tego, co go otacza, jak zagorzałości zaczerpniętej zapewne w talmudzie, lub może w jakim dzienniku wydawanym pod opieką *Szomer Izraela*. Jak niegdyś, w napadzie wesołości, przez którą przecież smutne przebija przeczucie, Niemcewicz dowcipnie przepowiedział przewagę Izraela w Warszawie, aż do koligacenia się z nim rodów hetmańskich; tak Lajbel Anczyca, tknięty natchnieniem, opowiada rodzicom przyszłość Galicyi. Co to za wyborny pomysł, że nie przebiegły, zręczny i zawsze trochę dyplomatyczny i doświadczony stary żyd spowiada się z najgłębszych myśli, ale dobroduszny bachorek, który przed polską publicznością odgrywa tu istną rolę *d'un enfant terrible:*

Mendel. Rifke! Kikste jaki to mądry schajgiec. On swojego tate nie wierzy. On będzie miał całe wieś. On tu będzie dziedzic.

Lajbel. Joj tatele, wsistkich chałup i gruntów i lasów będzie nase — zidowskie.

Ryfke. Wsistkich gojmów powipędzasz Lajbele!

Lajbel. Nie mame, uni będą zostać.

Ryfke. Wie hajst? A na co tobie gojmów?

Lajbele. One mnie będą robić pańczyznę — oni będą u mnie koniów — Last-Vieh!

Ryfke (zadziwiona). Oj waj! Aj waj! das ist a kop wie a Majlech Schlojme.

Mendel (zachwycony). Wie a Majlech Schlojme!

Lajbel. Ny tate — ja sobie tak miszlę — My mieli Kaanan, to my tam wsistkie miasty i ziemię i bidło i wsiów zabierali Kaananitom. No tam teraz panują Terken. Izrael nie ma ani wojsko, ani okrętów, żeby im odbierać. Adonaj nas kocha, to nam za Kaanan daje Galicyę. Zid wojsko nie ma, ale ma *geld*, to lepsze jak wojsko. My za ten *geld* będziemy Galicyanom zabrać i wsiów i miastów i gruntów i lasów jak Kaananitom i tu jest dla nas das *gelobte Land.*

To jakby zbiorowe marzenia wszystkich tych, co pragną wydziedziczyć żywioł polski! Wobec tego, zachwyt starych nie ma już hamulca.

Ryfke. Aj waj! Aj waj! On tak mądrze gada, wie a rabinerf in Neu-Sandetz.

Mendel. Hast recht Lajbele! Już w Krakowie, we Lwowie większa część domów nasze. W małe miasteczki wszistko nasze, po wsiach mamy już dużo dworów i chłopskich gospodarstw. Gojmy i resztę przehulają, przepiją. Trzeba, żeby nie

mieli ani jeden dom, ani jeden mórg ziemi i tak będzie, bo my mamy *geld* a oni dalles.

Tę rozczulającą rozmowę rodzinną przerywa Schultze, Prusak, ajent towarzystwa hamburgskiego wywozu emigrantów, przejęty całą ważnością *Kulturkampfu*. Tego to właśnie Schultzego wzywa Mendel do pomocy i do podziału łupów w walce o wywłaszczenie z ziemi narodu polskiego. Co za potężne przymierze, a dla nas groźne, ten sojusz judaizmu z *kulturkampfem* przeciw ziemi polskiej! Co krok więc napotykamy w ramach tego ludowego obrazu, głębszą myśl, głębsze zbadanie położenia, co chwila tryska z niego jasne światło na nasze stosunki.

Scena i wypowiedziane z niej żywe słowo mają to do siebie, że silnie, skutecznie, wypukle wyrażają prawdy chwili, prawdy, o których wszyscy wiedzą, które wszyscy czują, aczkolwiek wielu nie chce ich uznać. Jednę z takich prawd wypowiada zwięźle i w sposób uderzający pan Szultze, podczas rozmowy o namawianiu chłopów do emigracyi:

Mendel. Mnie tu przeszkadza jeden chłop i ksiądz.

Schultze. Och diese verdammte Pfaffen, ten czarny international, ich naprzód trzeba zgnieść, a jak świat będzie bezwynaniowy, to nasz element zwycięży.

Z pod serca wypowiedział te słowa Schultze; są one rozwiązaniem zagadki wojny religijnej pruskiej, a tkwi w nich cała głębo-

kość, nie tyle teologiczna, jak praktyczna *kulturkampfu*. Tylko prawdziwy talent umie w ten sposób streścić chwilową prawdę. Temi słowy wiożonemi w usta Schultzego, Anczyc określił spójnię między wiarą a sprawą narodową u nas, znaczenie polityczne katolicyzmu w Polsce; te słowa, to jakby błyskawica, która winna wśród ciemności oświecić zaślepionych, bezwyznaniowców, na półsocyalistów warszawskich i ludowców poznańskich, chcących wbrew logice oczywistości i nauce dnia każdego, rozłączać jeszcze sprawę katolicyzmu od sprawy polskiej! Niech wiedzą, że nikt inny z ich warcholstwa nie skorzysta, tylko Schultze i Mendel!

Anczyc umie w potrzebie władać gryzącem szyderstwem; dowodem tego rozmowa dwóch szakalów, wietrzących świeże mięso ofiary.

Schultze. Tutejsza barbarzyńska, próżniacka, pijacka, zabobonna rasa, musi ustąpić naszemu narodowi, który ma przeznaczenie rządzić światem. Slawenska rasa musi iść precz albo zginąć, bo to jest: *Der Kampf ums Dasein.*

Mendel. Pan Schultze wielki niemiecki patryota — większy jak Prinz Bismarck. Pan musi wiele zarabiać przy ten *Transatlantische Dampfertransport-Gesellschaft* — kiedy tak pracuje dla niemiecki element!

Wyborne warknięcie jednego szakala na drugiego, podczas skradania się do żeru.

Po ułożeniu namowy chłopów do emigracyi między Mendlem a Szultzem, i po scenach miło-

snych między młodzieżą wiejską, które z istoty utworu podrzędne zajmują miejsce, ale do których przecież jako swat mięsza się niezbędny Mendel, wchodzi — jak do pułapki — cała gromada ze świeżo przybyłym Matusem, który jeździł do Lwowa szpiegować posłów włościańskich. Tu znowu nowy obraz, tu przedstawia się nam wieś, raczej główna jej wtedy kwatera karczma, pod wpływem samorządczych urządzeń konstytucyjnych.

Urządzenia samorządcze, które nieraz do tego służyły, abyśmy mieli najpierwej o co się upominać, a potem na co narzekać; urządzenia te, których należycie zużytkować nie umiano, są w szczegółach wadliwe, kosztowne, ale to pewna, że zbliżają do siebie warstwy społeczne, że je ocierają o sprawę publiczną i bądź co bądź rdzeniem swem, wrodzoną siłą, osłabiają nie jeden zły kierunek, nie jeden zły pływ, jeżeli jeszcze same nie wytwarzają coś dodatniego. Tym to urządzeniom przypisać należy jakie takie osłabienie niezgody i nienawiści, które przez tak długie lata niszczyły i ubezwładniały wieś galicyjską. Jakichżeby to zbawiennych skutków w tym kierunku oczekiwać można, gdyby zetknięcie było częstsze, szczególniej gdyby było oparte na rzeczywistym gruncie gminy. Żal przejmuje, widząc, że niedostatecznego ale ważnego zwrotu w stosunkach wiejskich, należycie zużytkować nie umiano, może zmarnowano. W Emigracyi Chłopskiej mniej szorstko niż w Chłopach Arystokratach, występują waśnie chałupy z dworem, nienawiść, żądze

i zazdrość i w tem odcieniu ocenić należy tę trafność, to poczucie, z jakiemi Anczyc przedstawił wtedy, gdy się ukazała Emigracya Chłopska, współczesny okres, stosunków wiejskich. Rozdział był jeżeli nie mniejszy, to mniej krzyczący i mniej krzykliwy; przyczyniało się do tego znacznie roztropne i rozumne stanowisko, które kraj zajął wobec monarchii i dynastyi, przyczyniał się głównie zwrot pomyślny, który nastąpił w wyobrażeniach i poglądach na ten kraj dynastyi i życzliwego mu monarchy. Główne więc złe już nie tkwiło w sianiu przez rząd niezgody ale w ciągłem spaczaniu wyobrażeń chłopów w skutku braku nad niemi opieki wyższych warstw społecznych, ale w tem, że pomimo sprzyjających okoliczności, rozdziału nie zastąpiło jeszcze połączenie. Nienawiść i złowrogie żądze ucichły, pozostały podejrzliwość i niedowierzanie. Przedstawicielami ich są silnie naszkicowany Bartek Kozica, urlopnik—ulubiony pierwowzór Anczyca—i Matusowa, wyborny przykład uporu i zawziętości kobiecej; Matusowa zawsze zachmurzona, zawsze niezadowolona i podejrzliwa, a nawet w Ameryce nie dowierza ona księżom i panom i posądza o chęć powrotu do pańszczyzny. Cała przecież długa przestrzeń czasu oddziela i odróżnia Matusową od Koguciny; Kogucina czuła w sobie powołanie do pańskości, chciała koniecznie być Kogucińską i rozsiadać się na kanapach dworskich pokoi, ale ani pomyślała o opuszczeniu wsi rodzinnej; chciała być panią ale u siebie, na swoich śmieciach. Matusową trapi także żądza

wywyższenia się, żądza dobrobytu bez pracy, ale w niej nie ma już nawet zwierzęcego przywiązania do rodzinnych miejsc; jej widnokrąg rozszerzył się i gotowa wziąść na *Schif* i płynąć do *Milorku*, byle się zbogacić, byle jej było lepiej. Tu czuć się daje wpływ wyobrażeń i żądz, który i do wsi polskiej doszedł, nimeśmy się spostrzegli, wpływ kosmopolityczno - pozytywno - bezwyznaniowych nauk i praktyk. »Ja nie wiem, co z was za ludzie, mówi uczciwy i stary Jędrzej do młodszego pokolenia, wy młodzi. Was nic nie obchodzi, ani wieś swoja, ani ojczyzna, ani kościół, kaj się chrzciłeś, ani święta religia, ani rodzina — jeno ciekacie za tym groszem, a chcielibyście go mieć przez pracy.« Słowa te wskazują dzisiejsze niebezpieczeństwa, grożące stosunkom wiejskim. To już nie bezwiedny jak dawniej agraryjny socyalizm lub komunizm, to coś gorszego, bo chęć używania.

Anczyc nieco różowo przedstawia chłopów zasiadających w sejmie. Matus pojechał do Lwowa — niezawodnie podjudziła go żona — z programem wstecznym, stykającym się dziwnie z dążeniami pewnych chłopofobów, z programem, który oczywiście prócz pańszczyzny a z dodatkiem oddania na własność gromadzie propinacyi, cofa się aż do błogosławionych czasów pańszczyźnianych; wedle tego programu ani szkoły, ani drogi, ani Rady powiatowe nie są potrzebne. Z wielkiem Matusa i słuchającej sprawozdania gromady zdziwieniem, natrafił on na opór i zupełnie inne za-

patrywania się posłów włościan, na co chór otaczający Matusa odpowiada:

A pocóżeście tam Matusie jechali,
Kiejście nie wskurali — jeszcze się z was śmiali,

i odpowiadać będzie w ten sposób tak długo, dopóki nie we Lwowie, ale w gminie nie nastąpi połączenie i naprawa naszych stosunków.

Matus zawiedziony w swych nadziejach we Lwowie, zwraca się do Ameryki, zkąd nadeszły od krewnych namowy i zachęta. O tem Koguciak a nawet Kogucina nie byliby pomyśleli. Pod urokiem złota Schultzego, namów Mendla, zgryźliwości Matusowej, wojackiej ochoty Kozicy, braku zdania wójta a wskutku słowiańskiej słabości duchowej, połączonej z tęgością cielesną czy też tężyzną, układa się wyjazd do Ameryki, układa się ta Argonautów wyprawa za — dobrobytem. Groza dramatyczna wzrasta na widok gruntów, które Mendel zagarnia po wyjeżdżających. Chytry Kozica chce dwie naraz upiec pieczenie, chce dobrobytu w Ameryce, ale przedtem chciałby okraść pana Schultze, który po rozejściu się gromady spoczywa w przyległej izbie na laurach walnej wygranej *Kulturkampfu.* Aby dopiąć celu, Kozica, nie bardzo jak się pokazuje logiczny, chce podpalić karczmę i z popiołów wydostać część złota pięciomiliardowego francuskiego haraczu; lecz przebieglejszy oczywiście od niego Mendel, spostrzega to i udając, że żandarmom otwiera drzwi, zmusza urlopnika do ucieczki przez okno, przed dopełnie-

niem wandalizmu komuny paryskiej na polskiej karczmie. »Nu mądry ty Bartek, ale Mendel mądrzejszy,« mówi z całą świadomością swej wyższości sprzymierzeniec Schultzego. Dobre sceniczne zakończenie tego pierwszego aktu nie jest może dostatecznie uzasadnione; chyba że się opiera na owej żądzy podpalania, która podobno ogarnia nieraz rozbałamuconych wiejskich warchołów.

Drugi akt podzielony jest na dwie odsłony. W tych odsłonach są niezawodnie długości i tak scenicznie jak i dramatycznie byłyby zyskały, gdyby połączone były w jednę. W pierwszej przygotowuje się wyjazd do Ameryki, a z każdą chwilą wzrasta groza tego, com nazwał tragicznym powodem utworu — wywłaszczenie polskiego żywiołu z ziemi. Mendel ułożył i ułatwił wyjazd, ułatwił zyski Schultzego i sam przed sobą taki robi obrachunek: »Piętnaście morgów od Matusa, jedenaście od Skorupy, dziewięć od Cepury — moich mam szesnaście, to pięćdziesiąt jeden. Żeby jeszcze wykpić od Jędrka, te stery morgów co moich gruntów przedzielają — tobym miał jakby mały folwark dla Leibele.« Otóż i powolne, mniej może natchnione, ale rzeczywistsze wykonanie słynnego w pierwszym akcie programu proroczego Leibele. Ale właśnie Jędrzej Czapla, zacofany konserwatysta i idealista, jakiś tam może Stańczyk w sukmanie, od wódki przysięgał, o Ameryce nie chce ani słyszeć, w słowa księdza proboszcza, który odradza wyjazdu, wierzy i innych odmawia i przestrzega, a chociaż zadłużony u Mendla, nie

ufa mu ani *krzty*. Cóż tu z nim począć? Przekonać go niepodobna, więc trzeba go zakrzyczeć, zniszczyć do reszty, spalić nawet, byle go zmusić do milczenia, a grunt jego zagarnąć. Mendel zaostrożny, zaprzebiegły, aby sam się narażał, ale mistrz on w posługiwaniu się słabościami i złemi namiętnościami, zna wybornie istotę polską i gra na niej jak artysta na klawiszach; udaje się więc do Kozicy — z którym pomimo zajścia z poprzedniego aktu — wcale dobre łączą go stosunki, do Kozicy zawsze pochopnego do śmiałych czynów i podlegającego żądzy podpalania; zręcznie łudząc go nadzieją zysku, podsuwa mu myśl spalenia chałupy Jędrzeja, a wśród wrzawy nadbiegającej gromady na widok pożaru zapada zasłona.

W drugiej odsłonie tego aktu zbiera się — przy karczmie oczywiście — cała gromada wędrujących ptaków; zdaje się jakby nie mieli czego żałować odjeżdżając, jakby nic dobrego lub choćby miłego nie zostawili za sobą. Wtem zjawia się — nareszcie — Starża, właściciel większy, nareszcie powtarzam, bo doprawdy aż przykro było, że go dotąd nigdzie nie spotkałeś, nigdzie nie dostrzegłeś, że zdawał się najmniejszego nie brać udziału w tych dramatycznych zawikłaniach, w których rozstrzygały się losy ludu i ziemi polskiej. Przybywa przecież; roztropny i nie zły człowiek ten pan Starża, znać tylko, że zakłopotany, widocznie nie w świetnych stosunkach; być może że także siedzi w kieszeni Mendla.

W ostatniej chwili usiłuje on odwieść włościan od pielgrzymki do Ameryki, przemawia i do ich serca i do ich rozumu, ale Wojtek Paprotka wręcz mu odpowiada: »A jak Wielmożnemu Panu idzie o to, że będzie mniej najemnika we wsi, to przecież ludzi na ogranicy nie braknie.« Nawet takiego poczciwego i Bogu ducha winnego Starży przestrogi są jeszcze podejrzane; chłop upatruje w nich przedewszystkiem samolubstwo większego właściciela; znać przyzwyczaił się do tego a nie odwykł; znać że drażliwa i drażniąca sprawa najmu stoi między chłopem i panem, jakby daleki odblask pańszczyzny. Najwymowniej zbija rozumowania pana Starży Matusowa, a z jej wywodów Szymek wyprowadza życzenie »kieby tak wsyćkich jednako obdzielić jak w Hameryce,« na co zgadza się Starża, ale pod warunkiem, żeby gospodarze obdzielili także komorników. »Cie! hola! woła na to Paweł, a cóż komornik ma do gospodarza, czy mu to syn albo brat, żeby mu dawał grunt zadarmo.« Jakby żywcem wzięte z *Chłopów Arystokratów*, bo to właśnie jedna z tych nieśmiertelnych prawd, które się nie starzeją, i które zawsze i wszędzie powtarzają się. Rady Starży nie wstrzymują emigrantów i aż serce się ściska, widząc jak małym, jak żadnym jest dotąd wpływ jego na postanowienia gromady, a jak jednocześnie wzrósł był wpływ Mendla, tej głównej sprężyny całego działania. A dobry, poczciwy ten Starża, ofiaruje drzewo na odbudowanie spalonej chałupy Jędrzeja, widocznie zajmuje się losem włościan w każdej

ważniejszej chwili i w takiej chwili występuje względem nich opatrznościowo, chociaż przyznaje, »że sam jest w złych interesach.« Prócz Jędrzeja, Wójta i kilku innych, odjeżdżają wszyscy do Ameryki, a Kozica z Matusową stoją na czele wyprawy. Pozostają: Jędrzej w rękach Mendla, Wójt z grubym u niego rachunkiem za wódkę i Starża »w złych interesach.«

II.

Trzeci i czwarty akt dzieją się w Ameryce. Do poprzednich przywiązywał urok prawdy, urok szlachetnego przedstawienia rzeczywistości podniesionego wciąż wyższą myślą, wzniosłem dążeniem i poezyą miłości; wszystko tam ukazuje się tak jak jest, nie jak wymarzyćby to mogła wyobraźnia, wszystko tam uderzające ścisłością i dokładnością od mowy ludowej i łamanego języka wiejskich żydów, do najtajniejszych uczuć i usposobień ludu wiejskiego. Nie jeden z widzów zadawał sobie pytanie, czy pod temi względami Ameryka nie stanie się dla Anczyca szkopułem, czy potrafi z równą swobodą i wiernością oddać miejscową barwę i umieścić w tym obcym krajobrazie biedny nasz lud, błąkający się i szukający — dobrobytu. Jeżeli były powątpiewania, to zwycięsko je usunął w trzecim i czwartym akcie, bo i tu znowu jakby natchnieniem przedstawił on różne szczegóły życia amerykańskiego i wybornie

wplótł w nie naszych chłopów emigrantów, a wszystko połączył całokształtnie, mądrą miłością ludu wiejskiego, troską o nasze stosunki społeczne. Z wybornem zacięciem i siłą odmalował on życie amerykańskie na ulicy, na placach publicznych, do czego niezawodnie pomocną mu była komedya Sardou *Stryj Sam*. Z niemniejszą bystrością sprowadził zetknięcie się obyczajów amerykańskich z ich antypodami, z obyczajami i wyobrażeniami wiejskiego ludu polskiego. Trzeci akt zapełniają zdarzenia, w których na różne sposoby, wyzyskiwani są przez Schultzego, to znów przez rodowitych Jankesów, nasi politowania godni wędrowcy, tak dobrze przewrotny Kozica, jak próżna Kaśka i potulniejsi Szymek i Wojtek. Doskonale oddaną tu jest osowiałość ludu naszego, znajdującego się raptem wśród innych obyczajów i odmiennych okoliczności; wystawieni są oni nie tylko na zamachy ze strony przewrotności ludzkiej, ale także przypadku. Przebrany przez Schultzego dla rozgłosu w dziwaczny strój Szymek, wybornie wyraża stan duszy tych istot, wyrwanych z właściwego im powietrza mówiąc: »Mnie w tem kusem ubraniu okrutnie przeciwnie, zda mi się żem oblepiony gliną.« W chłopach naszych przebudza się na obczyznie dobra ich istota i wszelkie dodatnie jej strony; nieraz w kraju przyćmione, objawiają się, w czułem powitaniu Szymka z Wojtkiem, w tęsknocie za rodzinnemi miejscami, w zdrowych zdaniach o obyczajach amerykańskich. Trzeba było przenieść chłopa galicyjskiego do Nowego

świata, zdala od wpływu Mendla, zdala od złowrogich wspomnień, aby wykazać całą jego wartość. Wśród różnych amerykańskich zatargów, w których włościanie nasi wyzyskiwani są na wszystkie poły, jeden z nich Wojtek pada ofiarą ślepego trafu, pada od kuli rewolwerowej Schultzego, który mierzył do swego współzawodnika Diksona. Chłop polski, ginący od kuli Niemca na ziemi amerykańskiej, ginący marnie i przypadkiem, to żałosne oświetlenie naszych stosunków, rozsypki, w skutku której trwonimy to w ten, to w ów sposób najżywotniejsze, najlepsze siły nasze. Wrodzona poczciwość chłopska potęguje się w tej wzruszającej scenie, jednej z ładnych, dramatu. »Oj mój Boże! woła umierający Wojtek, do Szymka, który go nie odstępuje... już nie ujrzę swoich ani wioski... Szymku! kiebyś chociaż zkąd sprowadził księdza, żeby mnie wysłuchał... Umierać na kraju świata, przez spowiedzi... przez świętych Sakramentów... Zmów choć ty pacierz nademną... a pochowaj mnie i krzyżyk postaw na grobie... tak jak u nas w Galicyi.« I cóż temu człowiekowi w ostatniej chwili przypomina ojczynę, co Polskę? Atawiczne, zakorzenione uczucie religijne, które prostą wymową swoją najświetniejszą jest odpowiedzią na wszystkie u nas bezwyznaniowe zachcianki. To nie ultramontanizm, to patryotyzm. Ładna to prawdziwie i rozrzewniająca scena, widok tego chłopa polskiego, ginącego marnie za oceanem, zdala od Polski, a wspominającego o swej ziemi, o ojczyznie, bo nie zapo-

mniał o Bogu i tego drugiego, który go nie opuszcza do ostatniej chwili, który zanosząc się od łez, żegna go znakiem krzyża świętego!

Akt czwarty, pod względem artystycznym jest najpiękniejszy; tu bystry spostrzegacz, sumienny badacz naszych stosunków przemienia się w poetę, w rzewnego lirnika, tu rodzajowy malarz staje się malarzem religijnym. Kozica zawsze opętany przez złego ducha, przesiąknięty jeszcze naukami Mendla, umówił się z Diksonem i Wilmersem, aby napaść i zrabować polskie folwarki, założone od niedawna przez wychodźców. Podnosi się kurtyna i widzimy chałupę amerykańską, zamieszkałą przez polskich chłopów; po chwili poznajemy nieprzebłaganą Matusową, zawsze zachmurzoną i owego Matusa, co to na zwiady jeździł do Lwowa, córkę jego Basię, która pogardziła jeszcze w Galicyi afektami Kozicy. Krzątają się wszyscy od stołu do komina, gdy w tem wchodzi jakiś Amerykanin, kupiec, jak mówi, pszenicy; źle jakoś bardzo patrzy mu z oczu. W parę minut otwierają się drzwi; to także nasi znajomi z placu przed karczmą, którzy przybywają w odwiedziny do Matusów, Pawłowa i Paweł Kruk. Pawłowa przyniosła »kołaca i trochę gruszek suszonych jeszcze z Galicyi«. Krzątanie się około stołu coraz większe, dopomagają gospodarzom przybyli goście, tylko ów kupiec siedzi ponury na boku. Matus stawia snopy w czterech kątach izby, Matusowa podkłada siano pod obrus, a w jednej chwili wszyscy klękają przed oknem — gwiazda zabłysła! To

wilia! Wilia polska, obchodzona przez chłopów tarnowskich na amerykańskiej ziemi, wśród Indyan, dziewiczych lasów, na krańcach puszczy! Wstali wszyscy i odmówili pacierz, w tem Paweł wyjmuje coś z zanadrza. Co to takiego? To opłatek, polski opłatek, przywieziony z Galicyi. Na ten widok gromadka wychodźców rozczula się, rzucają się w objęcia jedno drugiego, chcą zaśpiewać *Anioł pasterzom mówił*, ale zalewają się łzami a z nimi widzowie! Religijne uczucie, zespolone z narodową tradycyą, połączyły w jednej chwili tych ludzi przez szeroki ocean ze wsią polską. Matus zbliża się do siedzącego na boku kupca Amerykanina i tłómacząc mu zwyczaj narodowy, chce się z nim opłatkiem przełamać, lecz kupiec odpycha opłatek. »Ludzie darujcie, woła, bom ja niegodny łotr, zbój i złodziej«, zrzuca perukę, przyprawione faworyty, pada na kolana; to Bartek Kozica, który sam najlepiej tłumaczy, co się z nim w tej chwili stało: »Jam tu przyszedł was wyśpiegować, zrabować, podpalić a może i zabić. Ale jakem ujźrał ten stół siankiem nakryty, te snopy w kątach i tę wiecerzę — jakeście mi podali opłatek, tak zmiękła dusza... proszę was, strzelcie mi w łeb, jak psu wściekłemu«. Religijno-narodowa tradycya, krusząca zatwardziałego grzesznika, łamiąca ostatecznie zakorzeniony wpływ Mendla, wydobywająca na wierzch wszystkie poczciwe strony zbłąkanej i obałamuconej duszy polskiego chłopa, to zaprawdę głęboka myśl, to nietylko piękne wrażenie sceniczne, ale także psychiczna prawda, te niezawodnie duchowo

i poetycznie najwznioślejsza chwila dramatu. To nauka, na czem winniśmy oprzeć wychowanie ludu, co mamy w nim pielęgnować i zachowywać troskliwie, jeżeli chcemy, aby tak za oceanem, jak wśród burz, które wstrząsają naszem społeczeństwem, lud ten pozostał zawsze polskim! Trudno doprawdy opisać wrażenia tej sceny; takie rzeczy odczuwa się, ale nie opisuje.

Napad przebranych za Indyan amerykańskich rzezimieszków, którym kierować miał Bartek, a który teraz przestrzegłszy Matusów, pierwszy chciałby ich obronić, przerywa uroczystą chwilę polskiej wilii na amerykańskim stepie. Walka przecież nie równa, chłopi nasi uledz muszą przeważającej sile i znów jak tyle razy, popłynie krew polska gdzieś na krańcu świata. Wtem zjawia się opatrznościowo, jakby jakaś postać z Nieboskiej komedyi, Juliusz Starża, syn tego Starży, co tak uczciwie odradzał wyjazdu do Ameryki, ukazuje się z bronią w ręku, z orszakiem i jak anioł opiekuńczy ratuje już skazaną na nieochybną śmierć gromadkę polskich włościan. Najpiękniejsze marzenia Zygmunta Krasińskiego ziszczone! Juliusz, któremu towarzyszy Antek, zakochany zawsze w Baśce, otrzymuje dla niego jej rękę; zmiękczył on bowiem pięknym czynem nawet serce Matusowej, która przestała mniemać, że panowie myślą tylko o przywróceniu pańszczyzny, wszystkich zjednał sobie, a w końcu tych, którzy niczego w Ameryce dorobić się nie mogli, zabiera z sobą do Galicyi. Śliczne i prawdziwie opatrznościowe posłan-

nictwo tego Juliusza, a gdy w tem miejscu zasłona spada, widzom zdawać się może, że mieli jakiś piękny sen, ale niestety nie mogą uwierzyć, aby to była rzeczywistość.

III.

Piąty akt przenosi nas znowu do Galicyi, na ten dobrze nam znany plac między kościołem, chałupą Jędrzeja i karczmą, i wprowadza nas powtórnie w sam środek naszych stosunków wiejskich. Nić dramatyczną, przeciągnięta przez cały utwór — wywłaszczenie żywiołu polskiego z ziémi, zespala go organicznie w jedną całość, a powód ten tragiczny spotęgowany w tym końcowym akcie, nadaje prawdziwą grozę położeniu. Ostatni ten akt jest może najobfitszy w głębokie spostrzeżenia i doniosłe nauki. Pięknie, może nawet nieco za pięknie rozpoczyna się on. Jędrzej, którego chałupa, dzięki pomocy Starży, z popiołów powstała, mówi pacierz. »I nie wódź nas na pokuszenie, ale nas zbaw ode złego, amen«. Starża przerywa mu: »Dzień dobry, Jędrzeju, wy przy pacierzu a ja z kościoła«. Połączenie szlachty polskiej z ludem polskim w modlitwie. Zawiązuje się między nimi patryarchalna rozmowa nad zobopólną biedą, dowiadujemy się z niej, że brat starszy Starży, »zmęczony stosunkami w Poznańskiem, sprzedał był majątek i wyniósł się był do Ameryki«, a Juliusz Starża udał się tam po spadek; dowiadujemy się, że dziś wła-

śnie Mendel ma wystawić na licytacyę grunt i chałupę Jędrzeja, że Starża, przegrawszy jakiś proces, widzi się także zagrożonym licytacyą swojego majątku, „podajcie mi rękę, Jędrzeju, i szlachcic i chłop pójdą ze swego dziedzictwa odwiecznego z torbami«. Piętrzy się tu groza tragiczna, a w tych prostych słowach, w tem prostem zawikłaniu jest jej zaprawdę tyle, co w Edypie! I nasuwa się pytanie, ażali i tu nie cięży jaka wina, która ziemię i zamieszkały na niej naród chłoszcze nieubłaganie, ściga wciąż i popycha w objęcia Eumenid!

Prostym chłopskim rozumem Jędrzej dostrzega piętę achillesową położenia; nie zważając czy urazi czy rozgniewa, mówi: »Jużto przez urazy, ale i panowie jesteście winni, po co żydom puszczacie karczmy?« Starża, który może w sejmie głosował za zniesieniem propinacyi, broni się od zarzutu. »Mój Jędrzeju .. oni się lepiej na tem znają — nasz, płacąc połowę tego, co żyd płaci, jeszcze nie potrafi wyjść na swojem«, na co nieubłagany w swej prawdomówności Jędrzej, odpowiada słowy, które istotnie niepocieszny kreślą obraz: »to się wie, że nie potrafi... ale dlaczego?... bo ludzi nie rozpija — nie borguje, na lichwę nie pożycza, a z czeladzią dworską porozumienia nie ma, żeby pana krzywdziła. Za te kilka setek, co dziedzic więcej weźmie, to sobie i chłopom na kilka tysięcy krzywdy zrobi. Kieby panowie nie puscali im karcem, toby harendarze musieli się

wziąć do innej pracy, nasby nie gubili, a uczciwym żydom nie robili wstydu«.

A przecież Anczyc nie jest wcale żydożercą, ma on względem Izraela pewne dyplomatyczne zastrzeżenia. Ten sam Jędrzej wyżej mówił: »I dziś który doktór albo kupiec w mieście porządny, albo rzemieślnik, który ma oświatę i kocha swój kraj, to całkiem inakszy człowiek«. W innem znów miejscu jest nawet pochwała warszawskich żydów. Ale Anczyc piętnuje w wysokim stopniu niezdrowe położenie, stworzone cichą wspólnością chciwości z brudnym podstępem wiejskiego żydowstwa. Smutną rozmowę między Starżą i Jędrzejem przerywa istne spadnięcie szarańczy, napad, przed którym dziś nam bronić się trzeba, jak niegdyś bronili się nasi ojcowie przed najazdami Tatarów lub Turków! Oto zajeżdża przed karczmę pierwowzorowy wózek żydowski, a z niego wysiadają rycerze, uzbrojeni wekslami i nakazami płatniczemi: Mendel, Jankiel, Chaim, Szmul, Icek, Fajbuś! Całe wojsko nowoczesnych krzyżaków a sprzymierzeńców dawnych, przybywające jednokonną bryczką zdobywać ziemię polską. Przywiózł ich Mendel z Tarnowa na licytacyę najprzód gruntu Jędrzeja, potem folwarku Starży. Nie domyślając się tak prędkiego ciosu Starża, pyta: »A nie przynieśliście co dla mnie?« na co Mendel wydostaje zwitek papierów i kolejno podaje je Starży. »Jakto nie? jest... jest (wydobywa zwitek papierów). Tu jest palet egzekucyjny na podatek gruntowy... tu rachunek adwokata... tu kara za kontrawencyę stempla...

tu nakaz od Towarzystwo kredytowe za zaległych rat, a tu wezwanie od Bank hipoteczne«. Żywy obraz stosunków szlachcica polskiego! Jego nigdy nie czeka dobra wiadomość; nieład, brak punktualności i Mendel, wiecznie dostarczają mu złych, groźnych wieści. Mendel w tym zwitku wręczył Starży akt zejścia szlachcica polskiego a on będzie wykonawcą testamentu.

Po rozmowie między żydami, w której po zniesieniu dawnych, nowy na jaw wychodzi przywilej w słowach Mendla: »Ale przecież ja tu Jankla do wsi nie wpuszczę, bo to moja wieś... to wieś mojego Leibele« — w słowach popartych wykrzyknikiem zawsze natchnionego Leibele: »jak wyrosnę, to i Jankla ztąd wypędzę«; następuje jedna z najwyborniejszych scen, pełna żywej prawdy a tragiczna, scena licytacyi najprzód chłopa, potem szlachcica polskiego, w której przybyli z Tarnowa żydzi i Mendel podnoszą cenę kupna po grajcarze. W żadnem może miejscu komizm i tragiczność nie stykają się tak żywo, jak tutaj. Już, już chałupa Jędrzeja i folwark Starży przejść mają w ręce żydowskie, już ma się zakończyć złowrogo dla żywiołu polskiego ta walka, trwająca przez pięć aktów, gdy w tem ukazuje się Juliusz Starża, składa potrzebne *vadium*, ratuje najpierwej chłopa polskiego od zagłady, następnie własnego ojca. Słychać tylko zgrzytanie szakali, którym wyrwano ofiarę, gdy już mieli ją rozszarpać. Chłop polski zbawiony przez `panicza, przez młode pokolenie!

Tu się zaczyna chwila sprawiedliwości, nie-

stety tylko w utworze. Juliusz, zdobywszy majątek w Ameryce, przybył na czas, aby uratować to, o czem tak słusznie stary Starża mówi: »Gdyby każdy z nas zachował zagon rodzinny, zostawiony przez dziadów w spuźciźnie, tobyśmy i całości nie zmarnowali». Juliusz przywiózł z sobą Baśkę i Antka i z pozwoleniem Jędrzeja łączy ich. Nareszcie wybija godzina kary dla zatwardziałych złoczyńców. Juliusz woła Mendla, wyrzuca mu jego niegodziwości i naciera na niego, aby choć w części naprawił złe, którego był sprawcą. Mendel z początku dość grzeczny, stawia opór i tu przebudza się w nim żyd nowoczesny, żyd nie używający ale nadużywający równouprawnienia, żyd nieucywilizowany, ale rozzuchwalony, żyd kosmopolityczny z galicyjskiemi pejsami. Jest to jeden ze znakomitych zwrotów w sztuce, rzecz uchwycona na gorącym uczynku; pod naciskiem wyrzutów i gróźb Juliusza, Mendel zrazu przerażony, nabiera czelności i mówi zuchwale: »Kto złodziej? kto podpalacz?! Co pan sobie miśli, że mnie tak krzywduje... czi pan miśli, że to dawnych polskich czasów... co wolno było lada katolikowi żyda wimiślać?... tych czasów to już się skończyło... Teraz ja taki dobry, jak pan... Ja pana będę skarżyć do sąd karny za obrazę honoru«. Tego nie umiałby był powiedzieć szynkarz w Chłopach Arystokratach. To postęp. Lecz jakby jakie duchy powracające z tamtego świata, stają przed Mendlem, jako świadkowie jego występków, Antek i dawny jego wspólnik Bartek Kozica, dziś skru-

szony, nawrócony, chcący sam pokutować za winy, byle Mendel »poszedł pod przysięgłych«. Mendel przyparty do muru, jak Shylok w czwartym akcie, aby ratować się i uzyskać bezkarność, przyjąć musi liczne stawiane mu warunki, ale jak shakespearowski żyd zawahał się i zalamentował na żądanie przyjęcia chrztu, tak galicyjski żyd cofa się przed koniecznością wypuszczenia z rąk zagrabionych gruntów. Uledz przecież musi i poddać się konieczności.

Widzimy, że do końca myśl główna, powód tragiczny — los polskiej ziemi i walka o polską ziemię, góruje i rozwiązuje zawikłanie tego utworu, pełnego życia i nauki o naszych stosunkach.

IV.

Tak z przedstawienia głównej myśli utworu, jak licznych z umysłu poczynionych, bo wnikających w sam głąb naszych stosunków, przytoczeń, widzimy, że Anczyc dotknął w Emigracyi chłopskiej wszystkich najżywotniejszych naszego społeczeństwa spraw, już tem samem, że skreślił obraz wsi naszej. To właśnie nadaje temu utworowi wyjątkowe znaczenie. Przedstawił on w sposób żywy, czasem przykry, wszystkie nasze rany, wszystkie te nie załatwione sprawy, które są główną przyczyną naszej niemocy; wskazał on, że rdzeń naszego bytu, że przyszłość nasza znajduje się zawsze we wsi polskiej, aczkolwiek wielce tam jest zagrożoną. Przesunął przed oczyma pu-

bliczności i zmusił mało myślącą i mniej jeszcze czytającą, do zastanowienia się naprzemian nad sprawą włościańską, nad karczmą, nad bezwyznaniowemi zakusami, nad grożącą na obszarze polskim germanizacyą, nad piekącą kwestyą żydowską, nad lichwą, nad poprawą ustaw gminnych a całokształtnie złączył wszystko najważniejszem zadaniem — utrzymania się żywiołu polskiego przy ziemi — tem tegoczesnem *być albo nie być* narodu. Przystąpił on do tej pracy bez złudzeń, to też dzieło jego ma w sobie siłę prawdy; zaiste powstał z tego obraz nad miarę bolesny, przerażający nieraz, ale mogący być skutecznym. Prawda, niestety, o naszych stosunkach jest tak smutną, tak gorzką, że pomimo znanej siły komicznej Anczyca, którą hojnie szafował w Emigracyi chłopskiej, wcale nie chciało się śmiać wychodząc z jej przedstawienia; był w niem cały smutek naszego obecnego położenia i coś więcej, bo upokorzenie. Widzimy w tym obrazie scenicznym naród, który utraciwszy najdroższą na tym świecie rzecz, byt polityczny, zeszedł już do tego, że teraz walczyć musi o posiadanie każdej piędzi ziemi, walczyć zarówno ze złowrogimi żywiołami, jak z własnemi zakorzenionemi wadami, widzimy, jak zwolna ze zwyciężonych zamieniamy się w Pariasów; jak z każdym dniem grunt usuwa się pod naszemi nogami. I tu przychodzi powiedzieć, że potem czy niedola podnosi, czy obniża naród, sądzić należy o jego wartości i potem także, czy w niej daje się wepchnąć na manowce, lub też

dobrą obiera drogę. A czy dostatecznie, czy rozumnie umiemy się bronić przed wywłaszczeniem? Czy potrafimy uniknąć losu Pariasów? Niestety, odpowiedzi na te zapytania są jeszcze strasznemi dla nas niewiadomemi. Anczyc wskazuje wprawdzie lekarstwo na złe w naprawie, nietylko ustaw ale obyczajów, w naprawie stosunków wiejskich, idącej z góry, ale te rady nie są jeszcze odpowiedzią na powyższe ważne zapytania. Aby ją mieć, trzebaby wiedzieć, czy społeczeństwo, które z zapałem przyklaskiwało Emigracyi chłopskiej Anczyca, gotowe pójść za nim, za jego przykładem, czy gotowe, jednem słowem, pójść do wsi polskiej i tam sumiennie, z siłą, z poświęceniem szukać ratunku sprawy polskiej. A źle się dzieje w tej wsi właśnie dlatego, że za mało, że nie dość usilnie a roztropnie zajmujemy się nią. Widzimy w Emigracyi, jak tam od czasów Chłopów Arystokratów wzrosło działanie złych żywiołów, jak żadnym, nijakim jest wpływ dworu i szlachcica. Zatrważające to dziś więcej, jak dawniej, w Galicyi zwłaszcza, już dla tego, że dziś nie mamy nawet odwiecznej a kiedyś rzeczywistej wymówki złowrogiego zamiaru rządu. — A gdyby nie rząd! dziś już mówić w Galicyi nie możemy. Rząd ten jest niemal w naszych rękach, w każdym razie rząd dziś nie waśni a nawet życzy sobie płodnej zgody. A przecież wyznajmy szczerze, czyśmy dostatecznie skorzystali z tych wyjątkowych, z tych nad wszelki wyraz pomyślnych okoliczności? Czy raczej nie zmarnowaliśmy ich do-

ostotnia godzina stanowczego połączenia się, pod grozą utraty resztek bytu. Chwila ważna, godzina uroczysta, w której przypada pokoleniu zadanie, nawiązania na nowo tradycyi Kazimierzowskiej i oparcia przyszłości na ludzie wiejskim. Kto ma tego zadania dokonać? Nie kto inny, jak ten, który je w Emigracyi Chłopskiej spełnia — Juliusz Starża.

Bijącem w oczy i widocznem jest, że Juliusz Starża występuje zawsze w dramacie jako *Deus ex machina*. W utworze ludowym nie jest to bynajmniej błędem już dla tego, że lud przypuszcza zwykle bezpośrednie mięszanie się Opatrzności w sprawy ludzkie; tem samem taki *Deus ex machina* jest w podobnych utworach scenicznie prawdopodobnym, bo opartym na psychologicznem usposobieniu ludu. Ale tutaj to ciągłe opatrznościowe występowanie Juliusza, to jego — jakby z umysłu źle uzasadnione — ukazywanie się jako zbawcy, zstępującego z obłoków w złych chwilach wyraża — może nawet bez zamiaru — głęboką, narodową prawdę czy przywarę i nie co innego, jak owo polskie — *jakoś to będzie!* Wszystko już stracone, grunt i chałupa Jędrzeja mają się dostać w ręce żydowskie, folwark Starży odłużony idzie na sprzedaż, wieś wyludniona w skutku wyjazdu włościan do Ameryki, a przecież *jakoś to będzie!* i w samej rzeczy ukazuje się — *jakoś to będzie* w postaci nie wujaszka, ale synalka z Ameryki. Unikat zaiste u nas, który wszystko ratuje, zawiązuje na nowo, tak że — *jakoś to będzie*! Mimowol-

nie, czy nie, uchwycony rys ten narodowy jest wyborny, znamionuje doskonale to wieczne spuszczanie się na coś nieokreślonego, na szczęście, a nie radzenie złemu siłą woli, hartem duszy, pracą, rozumem, naprawą dopóki czas, dopóki można; to niekorzystanie z okoliczności, ale spuszczanie się na wypadki. A przecież nie można ufać pojawianiu się takich z komedyi postaci! Jeżeli Juliusz Anczyca przypadkowo przedstawia sławetne — *jakoś to będzie!* to rzeczywiście przedstawia on zupełnie coś innego. Przedstawia należną, konieczną opiekę wyższych warstw — szlachty — nad ludem wiejskim. W Emigracyi Chłopskiej Anczyca szlachta ukazuje się zawsze i wszędzie jakby opromieniona poezyą Zygmunta Krasińskiego; ślicznie to wygląda w obrazie, a świadczy o szlachetnych, o zacnych dążnościach pisarza. Ale Anczyc sceną wilii dowiódł że jest poetą! W przedstawieniu szlachcica polskiego we wsi polskiej, widzimy nietylko że był poetą, ale że i poetyzować umiał, że będąc wybornym znawcą stosunków tegoczesnych, umiał także zagrać muzykę, która chyba jest muzyką przyszłości. Juliusz przedstawia tu oczywiście cały stan, całą warstwę społeczną, a widząc z jaką umiejętnością zajmuje się losem ludu wiejskiego, jak w każdem niebezpieczeństwie, w każdej potrzebie przychodzi mu z radą i pomocą, uderzmy się w piersi i wyznajmy, że nie jest niestety, zgodnym z rzeczywistością. Anczyc chciał niewątpliwie przedstawić w Juliuszu i w starym Starży nie

tyle to, co jest, jak to, co być powinno, chciał wyśpiewać jedyną możliwą przyszłość, jedyne zbawienie, wskazać ratunek! Gdyby w tej części utworu Anczyc był mniej poetyzował, zamiast wprowadzać Juliusza szlachcica, mógłby był przedstawić jednego z tych chłopomanów, dla których sprawa włościańska jest rozrywką, polem popisu i prób. Taka postać bliższąby była rzeczywistości i prędzej z nią spotkać się można u nas, a to właśnie jest nieszczęściem, że nie wielu dotąd stanęło między chłopomanią a chłopofobią, że niema u nas w dostatecznej mierze tej ciągłej pieczołowitości, tego rzetelnego zajęcia się stosunkami włościańskimi, które Juliusz przedstawia w Emigracyi Chłopskiej; i dlatego to zapewne ten Juliusz wydaje się na scenie nieco mdłym i jakby chodził na szczudłach. Nie jest on postacią rzeczywistą.

Zarzucono Anczycowi, że chcąc odwieść od emigracyi do Ameryki, nie dość odstraszający przedstawił obraz bytu Polaków za oceanem, że popełnił poniekąd błąd, bo właśnie ratunek przybywa z Ameryki, bo i Matusowie i Pawłowie zostają tam ostatecznie i znajdują o wiele lepszy byt jak w Galicyi, że tem samem utwór zamiast odwodzić od emigracyi, mógłby do niej zachęcić i zły wywrzeć wpływ pod tym względem na warstwy wiejskie. Przedewszystkiem niech mi wolno będzie powątpiewać o podobnym, bezpośrednim wpływie na warstwy wiejskie. Inne jest zadanie takich jak Emigracya Chłopska utworów,

oto poruszenie żywotnych, piekących spraw, wykazanie środków ratunku, obudzenie zajęcia w wyższych, myślących warstwach, zapukanie do ich sumienia i rozumu i pobudzenie ich do zastanowienia się, do rozpoznania położenia, do działania. Taki niezawodnie jest cel Emigracyi Chłopskiej Anczyca. Przerzucić ona powinna uwagę publiczną z tysiąca drobnych, mniej ważnych lub niewczesnych spraw na najważniejszą, na— naprawę stosunów wiejskich. Ci, którzy chcieli, aby Anczyc innaczej przedstawił położenie emigrantów w Ameryce, żądali, aby dla dążności rozminął się z prawdą, żeby zatem popełnił i estetyczny i społeczny błąd.

Matusowie i Pawłowie dorobili się napozór lepszego bytu, lecz mimo tego zle im w Ameryce, otoczeni są tysiącami niebezpieczeństw, przedewszystkiem nie dobrze im wśród wstrętnych obyczajów i zwyczajów, tęskno i smutno na duszy; »no jest ci chleb bo jest, mówi Matus... ale za to tak się cnie... tak markotno... że mi już wszystko obrzydło... ja tu długo nie pożyje«. Słowem nie są oni tam szczęśliwi i w tem jest nauka, że ostatecznie chłop nasz nie jest żywiołem kosmopolitycznym, że jest z krwi i kości polskim, że jeżeli mu się *cnie* w Galicyi i wśród jej stosunków, to stokroć więcej *cnie* mu się za wsią i ojczyzną. Zapewne, że chałupa Matusów w Ameryce, sprzęty domowe, całe gospodarstwo lepiej nierównie i pokaźniej wyglądają jak w Galicyi, ale to dobrobyt względny, świadczący tylko o nę-

dzy galicyjskiej. A ostatecznie jeżeli chłop polski umiał na puszczy zdobyć sobie byt, jeżeli znać tam jego dzielną pracę, dowodzi to tylko, ile on jest wart, co zdolny zrobić, gdy go nie gnębi lichwa, nie psuje karczma, nie prześladuje żyd, a kierują nim w pracy, mądra myśl i dzielna ręka; to nauka, cobyśmy z niego zrobić mogli, gdybyśmy chcieli i umieli usunąć szkodliwe wpływy a zastąpić je zbawiennymi, gdybyśmy się szczerze wzięli do — naprawy stosunków wiejskich.

Tak w całości, jak w szczegółach utwór Anczyca budzi rzeczywiste, wielkie zajęcie. Pomimo niezaprzeczonego, wyjątkowego talentu dramatyzowania stosunków wiejskich, pomimo wybornej przyprawy, która tak bardzo jest potrzebną, aby publiczność połknęła i strawiła najzdrowszy pokarm, pomimo wesołości i dowcipu, wielkiej znajomości sceny i jej wymagań, pomimo że nagromadzonych tu jest tysiące drobiazgów, które bawią i wabią: tańce, wozy, żydowskie budki, Indyanie, Murzyni, Chińczycy, strzały rewolwerowe, pożary i śpiewy ludowe — pomimo tego wszystkiego niezwykłe to zjawisko, aby utwór, w którym przez pięć długich aktów, niemal wyłącznie występują chłopi i żydzi, do tego stopnia zajmował, przywiązywał do siebie, przyciągał i niepamiętną na scenach polskich liczbę razy przedstawianym był, przy ciągłym udziale publiczności, jak to się stało z Emigracyą Chłopską. Nawet wyjątkowy talent nie tłómaczy tego wyjątkowego powodzenia; tłómaczy je jedynie ważność poruszonej sprawy

sięgającej aż do bytu narodowego całego społeczeństwa, doniosłość przedmiotu i ta prawda, że u nas treścią wszystkiego są stosunki wiejskie. Siła przedmiotu nadała mocy i pisarzowi i utworowi.

Nie ma w nim patryotycznych wykrzykników jest w nim najprawdziwsza miłość narodu.

W przedstawieniu stosunków naszych, w głównej myśli, we wskazanych środkach zaradczych poszedł Anczyc wiernie a bez powziętego z góry zamiaru, lecz kierując się rzeczywistością położenia, za znanym oddawna programem stronnictwa krakowskiego, wyraził on i przedstawił stan rzeczy tak, jak się na niego ono zapatrywało zawsze; w roztropnym konserwatyzmie, opartym na niezbędnych naprawach, prześcignął on wszystkich. Wypowiedział stronnictwa krakowskiego myśl, tem samem, że wykazując niebezpieczeństwa, postawił jako najpierwszą, najważniejszą, najwięcej naglącą sprawę, reformę stosunków wiejskich, obowiązek dla wyższych warstw początkowania w niej. Nauka zawarta w Emigracyi Chłopskiej prowadzi wprost do reform, objętych Zarysem Administracyi Dunajewskiego, nakazuje dążyć do gminy silnej, której zbornym punktem mogłaby być przeważnie parafia, nakazuje mnożyć szkoły i czytelnie, oparte na podstawie chrześciańskiej, usunąć lichwę, pijaństwo i karczmę, a co do tej ostatniej usłuchano jej już po części, to wszystko w celu zapewnienia wyższym warstwom przynależnego im we wsi wpływu, przywrócenia w niej zgodności społecznej,

równowagi gospodarczej, ulżenia ciężarów niższym warstwom i uratowania ziemi polskiej od nowego rozbioru, zaboru lub rozdrobnienia. Emigracya Chłopska Anczyca jest poniekąd nieustającym programem wyborczym, jest to doskonałe zwierciadło, w którem wyborcy i posłowie ujrzeć mogą prawdziwy stan naszych stosunków.

Przypatrzywszy się im i zastanowiwszy się nad nimi zimno i sumiennie, przekonany jestem, że na długi czas program nie tylko galicyjski ale polski streszcza się w słowach: naprawa stosunków wiejskich! Reforma nie już stosunków włościańskich, ale wiejskich. I niech nikt nie myśli, że powoduje mną jakaś chorobliwa uczuciowość, nie, to poprostu samolubstwo; to nie sielanka, to polityka, jedyna polityka nasza, bo każdej polityki pierwwszem zadaniem jest bronić ziemi ojczystej. Nie chcę rzeczy niemożliwych, nie żądam niepotrzebnych ofiar lub poświęceń, uwzględniam trudności ale z drugiej strony nie mogę się pogodzić z myślą, aby społeczeństwo polskie, galicyjskie, zmarnowało w sprawie najważniejszej, pomyślne okoliczności. Pragnę, aby szlachta zdobyła sobie niezbędny dla dobra sprawy wpływ nad ludem wiejskim, aby jak dawniej tak i teraz stała na straży ziemi polskiej; pragnę iść dalej drogą, którą wśród nierównie gorszych warunków wskazał Andrzej Zamoyski, po której pewnym krokiem stąpał margrabia Wielopolski, na której przewodniczył nam z wiarą i zapałem Adam Potocki!

Dlatego od tego programu odstępować i po-

rzucić go dla żadnego innego nie można, dopóki ziemia i jej losy zagrożone będą u nas, dopóki byt polskiego ludu wiejskiego zapewnionym nie będzie. Nie należy stawiać żadnego innego programu, dopóki nie będziemy pewni, że tak jak w Czechach, myśl narodowa i przedstawiające ją wyższe warstwy opierają się na ludzie wiejskim; nie należy przedtem żadnego innego stawiać programu, bo ten najprzód przeprowadzić trzeba, aby każdy inny był skutecznym.

Zatem naprawa stosunków wiejskich. To hasło, którego patryotyczne i zachowawcze stronnictwo musi się trzymać, choćby miało wywołać gniew jednych, napotkać odstępstwo drugich, obojętność ogółu, chociażby miało tańczyć samo, jak Sowietnik na balu u Senatora:

Emigracya chłopska kończy się zwrotką:

Wy Panowie, co nauki więcej od nas macie,
Zbliżcie się też więcej sercem ku wieśniaczej chacie.

Dwa Pisma umieszczone w „Czasie“.

KILKA SŁÓW O TEATRZE.

Kraków, 29 stycznia 1878 r.

Dziwne koleje przechodzi nasza scena, raz kwitnie, gromadzi tłok widzów, budzi zapał, uniesienie, oklaski; drugi raz spada ze szczytu powodzenia, następuje reakcya, niezadowolenie ze wszystkiego i najzupełniejsza obojętność.

W podobnie niefortunnej epoce znajduje się obecnie *Teatr krakowski.* Wprawdzie zaniedbanie go, należy w znacznej części przypisać ogólnej, a wojną i spadkiem rubli wywołanej stagnacyi, nieobecności wielu domów zamożnych — śledzenie jednak długoletnie losów teatru krakowskiego — wykazuje, że nié jestto jedyna przyczyna obecnych pustek: w czasach bowiem największej stagnacyi, jakie nie szukając dalej, przechodziliśmy np. po wiedeńskim krachu 1873 r., interesowano się teatrem a nawet odwiedzano go dość licznie, gdy tymczasem dziś znaczna część publiki nie troszczy się wcale o losy sceny ojczystej i traktuje ją po macoszemu.

Spojrzawszy wstecz widzimy, że peryodycznie powtarza się u nas zamiłowanie i zaniedbanie

sceny, a najlepsza i najstaranniejsza nawet dyrekcya, dłużej nad kilka lat utrzymać się w łaskach u publiczności nie może: na dowód tego spostrzeżenia przebiegnijmy krótko dzieje wszystkich dotychczasowych zarządów teatralnych.

Meciszewski, stawiany za przykład wszystkim następnym przedsiębiorcom, prowadził teatr nad skalę i możność Krakowa, sypał pełną ręką pieniądze, sprawiał do każdej nowej sztuki dekoracye i stworzył operę, jakiej Kraków nigdy nie miał i z pewnością mieć nie będzie, a spółka, na której stał czele, pomimo codziennych przedstawień, licznie odwiedzanych, straciła na przedsiębiorstwie znaczne sumy. Zrazu wynoszono Meciszewskiego pod niebiosy: wychwalano jego inteligencyę, znawstwo, ofiarność, zabiegi: abonowano wszystkie prawie loże, przepłacano miejsca na nowe sztuki. Potem nastąpiła reakcya, apatya; przygany i niezadowolenie zajęły miejsca pochwał, teatr opustoszał, Meciszewski zniechęcił się i ustąpił; najzdolniejsi artyści jak: Królikowski, Rudzyńska, Chomiński, Pique opuścili Kraków. Stawiany za wzór wszystkim następnym przedsiębiorstwom, Meciszewski, wytrwał zaledwie półtora roku — scena upadła.

Chełkowski, znany już z poprzedniego trzechletniego prowadzenia teatru, człowiek bez wykształcenia naukowego, lecz z niezmiernym sprytem i szczególnym darem wyszukiwania i kształcenia talentów dramatycznych, miał zrazu mimo burzliwego 1849 r. świetne powodzenie — lecz wkrótce i on, że się tak wyrazimy, przejadł się publiczno-

ści — znów opuszczono teatr, a dyrektor musiał wynieść się do Lwowa, zabrawszy z sobą najlepszych członków towarzystwa.

Nastały czasy gospodarki Bachowskiej w Galicyi. Scena polska poszła w służbę niemieckiej, która rozgościła się w gmachu teatralnym. Dyrekcyę objął przedsiębiorca niemiecki, pozwalając dyrektorowi polskiemu, Pfeiffrowi, grać parę razy w tydzień i co drugą niedzielę na uciążliwych warunkach. Przypuszczać należało, że Krakowianie, oburzeni takiem upokorzeniem sceny narodowej, będą ją całemi siłami popierać, a tym sposobem dowiodą panu ministrowi, że dawna stolica Polski nie jest przyjaznym gruntem pod zasiew germanizacyi. Stało się jednak przeciwnie. Pfeiffer wystawiony na mnóstwo szykan, nietylko walczyć musiał z swym uprzywilejowanym zwierzchnikiem, hojną subwencyą obdarzonym, której tylko okrawki płacono dyrektorowi sceny polskiej — ale co boleśniejsza z obojętnością publiczności, która jakby straciwszy uczucie patryotyzmu, tłumnie odwiedzała liche niemieckie przedstawienia P r o r o k a, a ostatni naówczas przytułek mowy ojczystej, wypędzonej z urzędu i szkoły — opuściła.

Znękany tą obojętnością, po dawaniu nawet przedstawień polskich w Wiedniu, gdzie napróżno starał się odbić — Pfeiffer porzucił teatr i po paru latach zmarł; śmiało twierdzić można, ze strapienia. Był to bowiem dyrektor, nie spekulant, ale człowiek z szczególniejszem zamiłowaniem swego zawodu, co wreszcie wszystkim jest wiadomem.

Po krótkim zarządzie sceny przez Karola Królikowskiego, kierunek jej objął Adam Miłaszewski; te same koleje co i poprzedni dyrektorowie i on przechodził, a chociaż nieprzyjazne widowiskom czasy r. 1863 i 1864 wiele się ku temu przyczyniły, lecz pomimo to przejadł się także publiczności, a zrazu chwalony, w końcu uległ wszelkiego rodzaju, częstokroć nawet niesłusznym, przyganom i wymaganiom.

Nastąpił po nim przedsiębiorca z po za sfer teatralnych, Adam hr. Skorupka, ożywiony najlepszemi chęciami; wsparty radą i doświadczeniem Jasińskiego, długoletniego dyrektora teatrów rządowych w Warszawie, a później czynną i pożyteczną pomocą Stanisława Koźmiana, dzisiejszego przedsiębiorcy, gorąco zajął się teatrem. Pozyskał dla sceny, prócz znajdujących się w Krakowie: Hoffmannowej, Bendy i Ekerów, Modrzejewską, Rapackiego, Świeszewskiego i kilka innych sił drugorzędnych, lecz dopełniających towarzystwo, jakiego już od dawna nie miał Kraków. Ładnowski młody począł się wyrabiać; urządzono operetkę, pierwszą od lat tylu po Meciszewskim. Powodzenie też zrazu miał świetne; teatr bywał przepełniony, oklasków i pochwał bez końca. Czasy te jednak nie długo trwały; Modrzejewska i Rapacki, pociągnieni świetniejszymi widokami, przenieśli się do Warszawy; mimo to teatr był dobry, jak rzadko w Krakowie, ale Skorupka przejadł się publiczno-

ści, śmierć oszczędziła mu doczekania zupełnego zapoznania.

Nakoniec kierunek objął dzisiejszy przedsiębiorca. Największy nieprzyjaciel nie może odmówić panu Koźmianowi wysokiego wykształcenia, wielkiego znawstwa, smaku i umiejętnego kierunku. Pragnął on poprowadzić publiczność na inne tory; wprowadził na scenę nieznane dotąd komedye Shakespeara, Konfederatów Mickiewicza. Pierwszy raz wystąpił z Arystofanesem a do wykonania tych arcydzieł starał się gromadzić najlepsze siły teatralne, jakie mogły być do rozporządzenia. Teatr znowu zakwitnął, urozmaicony gościnnymi występami najlepszych polskich artystów. Usystematyzowane konkursa krakowskie, polepszyły w całej Polsce smutną dotąd dolę autorów dramatycznych, a popęd dany z Krakowa, dał się uczuć zbawiennie innym scenom polskim. Zrazu i przez poprzednie lata powodzenie teatru było bardzo dobre, dziś, po sześciu latach, nagle zaprzestano bywać, zaczęto obsypywać Dyrekcyę tysiącznemi zarzutami i naraz teatr stanął pustką do tego stopnia, że nawet nowa, dobrze obsadzona i grana sztuka, publiczności przywabić nie zdoła i to w chwili, kiedy Dyrekcya przyjęła Rychtera i pomnożyła o $^1/_3$ personal teatralny, tak, że w porównaniu szczególnie z zeszłym rokiem, teatr stanął nierównie wyżej.

Jakaż tego przyczyna? szukajmy.

Pierwszym powodem, odważylibyśmy się powiedzieć, że dzisiejszy dyrektor za długo, jak na

Kraków, trzyma teatr, czyli jakeśmy to powiedzieli o innych, przejadł się publiczności — to jest spostrzeżenie ogólnikowe, wyprowadzone z dawnych symptomów chronicznej choroby teatralnej krakowskiej. Zostawmy powód ten na boku, jako pochodzący z winy miejscowych stosunków sanitarnych. Przejdźmy do innych.

Dzisiejszej dyrekcyi nie jedno zarzucić można, nie wahamy się więc w interesie prawdy i dobra teatru, zebrać te zarzuty i podnieść je publicznie.

Pan Koźmian, który zrazu wziął się z zapałem do prowadzenia teatru, który z początku z takiem zainteresowaniem, starannością i umiejętnością zajmował się wprowadzeniem i przedstawieniem najpiękniejszych arcydzieł dramatycznych, dziś widocznie ostygł i opuścił skrzydła. On, który po całych dniach przesiadywał na scenie i w najdrobniejszych szczegółach grą aktorów i wystawą kierował — obecnie nie wiele się teatrem zajmuje, a reżyseryę osobiście dawniej przez siebie prowadzoną, oddał w ręce Rychtera. Co do ostatniej okoliczności, nie robimy zarzutu, gdyż znane są zdolności i doświadczenie sceniczne Rychtera. Jednak przysłowie »Pańskie oko konia tuczy« sprawdza się tu zupełnie, widocznym jest bowiem brak ostatniego dotknięcia pędzlem, uzupełniającego obraz. Prawda to także, że towarzystwo dramatyczne nie składa się z samych nadzwyczajnych talentów, ale gdzie ich szukać? Królikowski, Rapacki, Żółkowski, panna Popiel nie opuszczą dla Krakowa Warszawy; inne polskie sceny nie posiadają takich

talentów, jak: Hoffmannowa i Rychter, wspartych zdolnościami: Szymańskiego, Siennickiej, Wojdałowicza i innych, mniej wyrobionych ale pracowitych i wcale nie złych członków. Z teatrów prowincyonalnych zaangażowano, co było można najlepszego — trudno na tem polu czegoś więcej dokazać? trudno stworzyć artystów, gdy ich niema!

Zarzucają bardzo słusznie dzisiejszemu przedsiębiorcy, że kilkakrotnie dawał sztuki wątpliwej wartości, a dla naszej publiczności, że je tak określimy, niesmaczne, lecz za wymówkę to mu służyło, że publiczność ta wiecznie żąda nowości i na powtórzoną sztukę nie przychodzi. Zkąd więc brać nowych sztuk, gdy we Francyi, tej ojczyźnie komedyi ukazują się nędzoty, dowodzące zjałowienia epoki; w Niemczech nawet konkursy znośnego utworu wywołać nie są w stanie. Większa część publiczności kocha się nietylko w skandalach dziennikarskich, ale i scenicznych; autorowie dzisiejsi starają się jej dogodzić, wywłócząc na scenę najwstrętniejsze brudy społeczeństwa; obowiązkiem dyrekcyi sztuk takich nie dawać, ale znów obowiązkiem publiczności odwiedzać teatr, gdy sztuka zacnej tendencyi jest wystawioną i tem dać kierownikowi wskazówkę, czego się żąda.

Opuszczenie się przedsiębiorcy przypisać można zniechęceniu. W istocie, gdy publiczność na tak dobrze grane i wystawione sztuki, jak: Miss Multon lub Nietoperz Lubowskiego nie przychodzi, gdy do jej duszy nie zdoła przemówić od-

tworzenie wierne w żywych obrazach Polonii Grottgera! trudno się nie zniechęcić.

Do tego jeszcze pewne pisma, pod pozorem troski o dobro publiczne, a w rzeczywistości powodowane prywatą, od kilku miesięcy bez przerwy systematycznie przedsiębiorcę obrzucają błotem i ohydzają publicznie. Nie pomnąc na to, że chcąc zwalić osobę dyrektora im nienawistną, podkopują byt instytucyi narodowej i przeciwko niej walczą.

Wyszydzany przez pisma, opuszczony przez publiczność, nie poparty przez nikogo, nie dziw, że traci ducha i popada w zwątpienie, jakiemu ulega i najwaleczniejszy wódz, gdy go naciśnie potęga przeważna nieprzyjaciół, a znikąd pomoc nie przybywa.

Co do publiczności i tu wypada dać pewne wyjaśnienia, dlaczego w Krakowie żaden przedsiębiorca długo utrzymać się nie może.

Kraków ma pretensye do posiadania wyborowego teatru, a nie jest w stanie go utrzymać. Któż w nim bywa i kto go utrzymuje? Możne rodziny zajmujące czasem loże i średnia klasa zapełniająca krzesła, niewielki zastęp młodzieży i urzędników niezamożnych w drugorzędnych miejscach zasiada, ale tych prawdziwych amatorów nie wielu; właściciele domów a przedewszystkiem kupcy, podtrzymujący w innych miastach sceny, u nas, z małym wyjątkiem, zdają się nie wiedzieć, że teatr istnieje i że jest niezbędną potrzebą każdego wykształconego człowieka. Za to po kawiarniach i knajpach ścisk i tłok, bilardy i stoliki do gry

oblężone, w cyrku masa amatorów płaskich konceptów clownów, podziwiających łapanie kuli działowej przez kuglarza!

Dziwne są także nieraz i wygórowane życzenia publiczności; żąda ona wyborowych śpiewaków w operetce, a skądże ich wziąść i czem zapłacić, gdy Kraków przy licznem nawet uczęszczaniu do teatru, nie jest w stanie dać ogromnych pensyi, jakie np. pobierają Filleborn i Cieślewski w Warszawie, albo Zakrzewski lub Verdi we Lwowie. Na utrzymanie dobrej operetki trzebaby wydać co najmniej 6000 złr. miesięcznie. Że dekoracye są zużyte, że garderoba pozostawia wiele do życzenia, to prawda, ale za cóż je sprawić, jeśli dochody nawet na opłacenie artystów nie wystarczają; na takie wydatki trzebaby osobnego funduszu; teatr powinien być oddanym przedsiębiorcy z zapasem dekoracyi i garderoby, należącym do inwentarza. Dekoracye, jakich dziś jeszcze piękne szczątki widzimy, nie były sprawione z przychodu, za bilety, ale kosztem przedsiębiorstwa Meciszewskiego. Żaden z następnych dyrektorów nic pod tym względem znaczniejszego nie zrobił, dosprawiali tylko i łatali co było, kiedy konieczna tego zachodziła potrzeba. W poprzednim i tym roku z udzielonej subwencyi 2000 złr. na odświeżenie sali i dekoracyi, przedsiębiorca sprawił kilka nowych, lecz i to nie ściągnęło widzów; na przedstawieniu Nietoperzy widzieliśmy także gustowną nową dekoracyę. Zarzuty więc pod tym względem nie są zupełnie słuszne.

Wymagać nadzwyczajnych rzeczy po przedsiębiorstwie jest niesprawiedliwem; już sama natura jego jest tego rodzaju, że liczyć na zyski Dyrekcya nie może, ale nie można też wymagać, aby dokładała i za swe własne pieniądze bawiła publiczność.

Aby mieć dobry teatr, trzeba go tak odwiedzać, żeby było czem zapłacić dobrych artystów i przyzwoitą wystawę; aby teatr zapełnić, trzeba wytrwałego i niezmordowanego starania Dyrekcyi. Oto błędne koło, z którego trudno znaleźć wyjście w *Teatrze krakowskim*. Z jednej strony zaniedbanie i opuszczenie sceny, z drugiej zniechęcenie się i upadek na duchu. Prawdziwi przyjaciele sceny ojczystej, powinniby wynaleźć sposób wyprowadzenia teatru z tego labiryntu.

Zmiana dyrekcyi zupełnie temu nie zaradzi; nowy przedsiębiorca nie zdołałby przełamać obojętności publiczności, nad którą oddawna pracują, aby jej teatr ohydzić. Należałoby więc postarać się o jakiś pakt pomiędzy publicznością a przedsiębiorcą; z jednej strony nie podzielać *à priori* uprzedzeń przeciwko wciąż napadanemu zewsząd dyrektorowi, a popierając jego usiłowania, dać mu możność do utrzymania sceny, porobienia potrzebnych reform i przekonania, że rzeczywiście dba o jej podniesienie i utrzymanie na stopie odpowiedniej słusznym wymaganiom i przeszłości — z drugiej wziąść się energicznie i po dawnemu do dźwignięcia sceny i zrzucić z siebie zarzut, że się o nią nie dba tak, jak się dbało dawniej.

Tym jedynie sposobem doszłoby się do celu, którym jest zachowanie Krakowowi dobrego teatru, którego losy powinny szczerze obchodzić każdego prawdziwego miłośnika rzeczy ojczystych. Można nie lubić pana Koźmiana, być jego najzaciętszym przeciwnikiem na polu politycznem, można go nawet nienawidzieć, ale trudno zaprzeczyć, że tak uzdolnionego i wykształconego kierownika sceny, posiadającego wszystkie potrzebne warunki do jej prowadzenia, zastąpić trudno. Takiego drugiego, zwłaszcza, gdy zajmuje się teatrem gorliwie i z zamiłowaniem, żadana scena polska (o czem już niejednokrotnie nawet dzienniki warszawskie pisały) niema i śmiało twierdzimy, że każdy jego następca pod tym względem mu nie wyrówna; daleko prędzej przeje się publiczności.

Jeśli wreszcie powodem złego powodzenia teatru są ciężkie czasy i rzeczywista niemożność częstego uczęszczania, to sądzilibyśmy, iż dla zachowania instytucyi do czasów szczęśliwych, należałoby ze strony publiczności ograniczyć nieco wymagania, z drugiej zaś strony sądzilibyśmy, aby przedsiębiorca dla ułatwienia publiczności podtrzymywania teatru, zredukował ceny miejsc zamkniętych do dawnej skali.

A w końcu pomińmy przedsiębiorcę, lecz nie zapominajmy o instytucyi, związanej ściśle z literaturą i narodowością naszą, zagrożonej upadkiem. Chyba, że nastała epoka, w której teatra, po-

dobnie jak wszystkie szlachetne a nie zyskowne instytucye, uznane zostaną za niepotrzebne; a że na to w dzisiejszych pozytywnych czasach zanosi się, dowodem tego wyludnienie teatrów niemieckich, a nawet i lwowskiego i poznańskiego.

Wł. L. Anczyc.

Odpowiedź na
„KILKA SŁÓW O TEATRZE“
skreślonych przez pana Wł. L. Anczyca.

Kraków, 30 stycznia 1878 r.

Szanowny Panie!

Pomijam zawsze milczeniem bezpodstawne i z nieuprawnionej pochodzące strony zarzuty już dlatego, że nie wystarczyłoby mi czasu na wszystkie odpowiadać. Nigdy jednak nie unikam, w rzeczach publicznych rozprawy, kiedy opartą jest na dobrej wierze i znajomości przedmiotu. Wychodząc z tej zasady winien Ci jestem Panie, kilka słów odpowiedzi, na twoje uwagi o teatrze, umieszczone w Czasie — jako jednemu z najlepszych w Polsce pod tym względem znawców i temu, który tyle istotnych na tem polu położył zasług. Czynię to tem chętniej, że z tej między nami rozprawy, jeżeli nie dzisiaj, to kiedyś w przyszłości skorzysta może instytucya, której byt i powodzenie obydwóch nas żywo obchodzą.

Pozwól mi Panie zauważyć, że jak do sądu publiczności, to tylko w teatrze należy, co się na

scenie ukazuje, tak też chwilowe usposobienie dyrektora uchyla się z pod najzręczniejszej, a nawet pochlebnej oceny; wybacz więc, że pod tym względem nie przyjmę rozmowy. Nie przypuszczam jedynie w rzeczy publicznej — zaniedbania, a tego pomimo pustek w sali, w tym właśnie roku nie dostrzegłeś Pan zapewne na scenie. Czynisz mi zarzut, że osobiście nie trudnię się obecnie reżyseryą, a znasz się zbyt dobrze na teatrze, aby nie wiedzieć, że na umiejętnie urządzonej scenie, czynności reżysera i dyrektora winny być rozdzielone, bo z istoty rzeczy są i powinny być innemi. Z konieczności, z braku odpowiedniego reżysera, dyrektor zastępować go może, lecz jest to zawsze stan nieprawidłowy. W Krakowie zaś, gdzie publiczność podwawelska, tradycyjnie smoczym obdarzoną jest żołądkiem pod względem nowości i gdzie co chwila wystawiać trzeba nowy utwór, połączenie czynności reżysera i dyrektora przechodzi siły najgorętszego nawet miłośnika teatru, który chociażby mu skrzydła nie opadły, nie nastarczyłby gargantuicznym potrzebom nielicznej publiczności.

Jak wszędzie tak i tu żądza robienia wszystkiego samemu, musiałaby wyjść w końcu na złe teatrowi. Wybacz zatem, ale to z czego mi robisz zarzut, było postępem, tem więcej, że reżyseryę oddałem panu Rychterowi, nad zaletami i umiejętnością którego rozwodzić się nie potrzebuję. I rzeczywiście postęp ten dał się uczuć pierwszych miesięcy tegorocznego okresu, we wszystkich

nowo wystawionych dziełach, w pośmiertnych komedyach Fredry, w Panu Damazym Blizińskiego i innych, a w przedstawieniach tych nie brakowało nawet owego tak trafnie przez Pana nazwanego ostatniego dotknięcia pędzlem. Jeżeli zaś czasem dostrzedz go nie można było, szukać trzeba przyczyny nie na scenie, ale w komnacie. Niepodobna bowiem, żeby najwytrawniejsi nawet artyści grali na scenie z należnym zapałem lub zacięciem i dowcipem, jeżeli nie znajdują po temu odpowiednich w sali warunków. Ostatnie dotknięcie pędzlem jest w połowie tylko dziełem kierownictwa artystycznego, a w drugiej połowie dziełem estetycznego smaku publiczności, przedewszystkiem jej obecności. Byłoby to nareszcie nierachowaniem się z istotą ludzką, żądać od aktorów, aby nie działało na nich to przekonanie, że chociażby najlepiej grali, drugi raz, a jak obecnie pierwszy raz, grać będą nie już wobec mniej lub więcej licznej publiczności, lecz wobec większej lub mniejszej próżni. Ta sama uwaga odnosi się do coraz rzadszego pojawiania się nowych, wybitnych sił; dyrektorowie mogą wyszukać artystów, reżyserowie nauczać ich, ale wykształca ich publiczność.

Najprzykrzejszy podniosłeś Pan zarzut, mówiąc o »przedstawieniu utworów wątpliwej wartości« i »niesmacznych«, najprzykrzejszy, bo słuszny. Te występki przeciw dobremu smakowi, a co gorsza szlachetnemu zadaniu teatru, pozostaną najnieprzyjemniejszem dla mnie wspomnieniem. Były

one jednak do pewnego stopnia przymusowe, bo przyznasz Pan, że w teatrze, którego istnienie zależy od wystawienia co tydzień nowego dzieła — zatem od wystawienia w ciągu ośmiu miesięcy zimowego okresu, trzydzieści dwóch nowych utworów, niepodobna ułożyć repertoaru nietylko z samych arcydzieł, ale nawet z dzieł niewątpliwej pod każdym względem wartości. Temu zapobiedzbyś Pan nawet nie mógł, chociażbyś zamiast co dziesięć lat, co roku pisał dla sceny. Ogólny zaś zły, a nawet dla samego teatru szkodliwy stan dzisiejszy repertoaru europejskiego, przypisać należy nie winie dyrekcyi i dyrektorów, ale obecnemu kierunkowi literatury dramatycznej, który jest wynikiem usposobienia publiczności; i tu znowu powiem, że dyrekcye wystawiają utwory, ale stwarza je smak publiczności. Walczyć ze złym smakiem, prostować skrzywiony repertoar, jest obowiązkiem sumiennych dyrekcyi, ale nie jest im danem przekształcić współczesną szkołę dramatyczną, wyuzdany i poziomy kierunek, jaki przybiera, który jest zaprzeczeniem ideału w sztuce, zatem unicestwieniem uczciwego i szlachetnego teatru i który przyczyni się niezawodnie do podkopania go nietylko u nas, ale i gdzieindziej. Zabija on bowiem szczere zachwyty, które są istotną i pierwszą podstawą powodzenia; dla wrażeń poświęca prawdę, dla konceptu wszystko i tem wygania ze sceny sztukę oraz istotny bo zdrowy dowcip. Kiedyś może dopiero z gruzów nieestetycznego tea-

tru, powstanie znowu szlachetny kunszt dramatyczny.

Chciałem tylko zwrócić uwagę na powyższe uczynione mi zarzuty, bo zresztą zbyt łaskawie wyraziłeś się Pan o moim zarządzie, a jednak jak we wszystkich rzeczach ludzkich, tak i w prowadzeniu teatru niepodobna było przez tak długi przeciąg czasu uchronić się od wielu błędów, a na stanowisku, na którem się ma do czynienia z tak licznymi, różnorodnymi żywiołami, nie wywołać niechęci, zazdrości, nawet nienawiści; nie podobna było przebłagać tych, którzy nie mogą u nas ścierpieć, aby ktoś cokolwiek robił, ani też tych liczniejszych, którym się zdaje, że to samo potrafią nie równie lepiej robić. Nareszcie znanem to jest od dawna, że u nas, niestety nietylko w teatrze, każde choćby tylko względne i chwilowe powodzenie, wywołuje niechęć, a każda rzecz stojąca przez jakiś czas o własnych siłach, licznych ochotników chcących ją obalić. Społeczeństwo nasze nie lubi wytrwałości, chociażby w mniejszych rzeczach.

Nie przypuszczam, aby napaści na teatr, pewnych pism o których wspominasz, mogły wpłynąć na ubytek publiczności; bądź co bądź mniemałem zawsze, iż służą one na zachętę dla ludzi rozumnych i wytwornych i im przypisywałem w części, że w tych trudnych pieniężnie czasach, teatr niezupełnie przez nich został opuszczonym.

Obecny wyjątkowy ubytek publiczności, który nie jest wyłącznie miejscowym objawem, jest prze-

ważnie następstwem stosunków gospodarczych, wywołanych wojną i spadkiem rubla, co pozbawiło Kraków zakordonowej publiczności, uczęszczającej najchętniej i najliczniej do teatru. Przyznaję jednak, że nie jest to dostatecznem wytłómaczeniem. Nieodpowiedni i coraz nieodpowiedniejszy gmach teatralny jest jedną z główniejszych przyczyn; i aczkolwiek wieść rozpuszczona przez ochotników obalania, że się teatr wali, była tylko obrotem strategicznym i jakby platonicznem naśladownictwem komuny paryskiej, to i bez istnienia tak groźnego niebezpieczeństwa, trzeba nieraz nie lada odwagi i zamiłowania, aby narażać się na niewygody tutejszej komnaty teatralnej.

Co do mnie znajduję się obecnie w podobnem nieco położeniu do przedlitawskiego ministerium, które acz dymisyonowane—urzęduje. Obojętnymi być mi nie mogą dalsze losy rzeczy, którą przez tak długi czas trudniłem się, której użyteczność i szczególne w naszem położeniu znaczenie uznaję i którą lubię. Nie wierzę żebym niemógł znaleść następcy, któryby potrafił lepiej, a szczególniej w sposób więcej zastosowany do możności i miejscowych potrzeb, kierować teatrem w Krakowie, lecz przyznaję, że nie łatwo znaleźć takiego, któryby mógł na dłuższy czas zapewnić byt Teatru krakowskiego. Bo zadanie to nie łatwe, i że tak się wyrażę, śmiesznie trudne, a ktoby chciał zbadać jak dalece jest trudnem, ten zdziwiłby się, że tak mała rzecz, tak wielkich wymaga wysileń, i przyznałby że można o niej

powiedzieć, co Figaro mówi o sobie: *Tandis que moi morbleu! perdu dans la foule obscure il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans á gouverner les Espagnes.*

Zdaje mi się, że szukać wogóle zapewnienia bytu teatrów, w tej części Polski, byłoby to samo co szukać kamienia filozoficznego; mogą one mieć tylko czasowe powodzenie i chwilową wartość. Jedynie gdyby kraj wziął je we własny zarząd, a mianował dyrektorów artystycznych, odpowiedzialnych wyłącznie za stronę estetyczną i etyczną, mogłyby teatra w Galicyi zakwitnąć i ustalić się. Przedsiębiorcy będą musieli zawsze popełniać herezye artystyczne i ujrzą w końcu usiłowania swe zniweczone, choćby tylko jednym wyjątkowym rokiem, jak obecny a jak Pan mówisz, każdy z nich przeje się, chociażby się nie dał zjeść. Tylko tam prawdziwie kwitnie sztuka teatralna, gdzie są rządowe lub dworskie teatra, tyko obok takich teatrów wykształcić się mogą inne. Potrzeba tak wielkiego pana, jakim jest kraj, państwo lub dwór, aby na właściwej utrzymać stopie tak wykwintną rzecz, jaką jest dobry teatr.

Prócz innych względów, u nas przemawia za tem i ten, że publiczność zamiast opiekować się teatrem najchętniej i zwykle znajduje się w stanie wojny z przedsiębiorcą, bo żąda od niego tego, czego jej dać nie może, tak, iż nie

pozostaje mu najczęściej jak pójść za radą, daną mi już dawniej przez bardzo rozumną osobę: abym zakończył, przedstawiając w żywych obrazach, bajkę La Fontaina: Młynarz, jego syn i osioł.

St. Koźmian.

PISARZ LUDOWY.

Przyszło mi z powodu Emigracyi chłopskiej dotknąć ważnych, najbliżej obchodzących teraźniejszość i przyszłość naszą, spraw. A dlaczego? Dlatego, że w Emigracyi Chłopskiej Anczyc przedstawił z doskonałą znajomością rzeczy, podstawę naszego bytu narodowego i społecznego — wieś naszą z szlachcicem chłopem i żydem z wszystkiemi jej dodatniemi i ujemnemi stronami, ze wszystkiemi zadaniami, które stan jej obecny nakazuje rozwiązać i załatwić.

Poruszyłem i wyliczyłem te zadania, jak się przedstawiały w utworze napozór zwykłym, istotnie głębszym, znawcy wybornego a beznamiętnego stosunków wiejskich.

Zadania, wskazane przez Emigracyę Chłopską Anczyca, zgadzały się z matematyczną poniekąd dokładnością z całym szeregiem usiłowań, podjętych od pierwszej chwili odrodzenia narodowego życia w Galicyi, przez zastęp ludzi, co zmierzali do mądrej naprawy naszych stosunków, a utworzyli w kraju i sejmie stronnictwo reformy nadając tę nazwę stronnictwu krakowskiemu. Pro-

gram jego, począwszy od sprawy propinacyjnej i drogowej, a skończywszy na gminnej i administracyjnej, znalazł zupełne wytłumaczenie w istniejących stosunkach wiejskich, przedstawionych z niesłychaną dokładnością i bezlitościwą prawdą w Emigracyi Chłopskiej Anczyca — a doraźnem tego programu usprawiedliwieniem, był właśnie ten popęd naszego ludu wiejskiego do emigracyi, który stanowił wątek utworu Anczyca.

Pomimo tego wszystkiego, usiłowania naprawienia złego i zabezpieczenia się przed niebezpieczeństwami przyszłości, w małej tylko mierze dopięły dotąd celu.

Jak nieraz, jak zbyt często w dziejach naszych, tak i teraz program naprawy natrafił na nieprzezwyciężony opór, na namiętną nawet niechęć. Jedni nie zrozumieli jego doniosłości, drudzy zrozumieć nie chcieli lub z przerażeniem cofnęli się przed nim; wielu powodowanych zazdrością, tą odwieczną wadą naszą, nie mogło pogodzić się z myślą zasługi, jakąby oddali krajowi ci, którzyby przeprowadzili tego rodzaju naprawę stosunków naszych.

Byłoby zaślepieniem twierdzić, iż pomimo, że program reformy stosunków wiejskich, nie zwyciężył, te w niczem nie polepszyły się. Tak nie jest. Przeciwnie, zrobiły one w naszym kraju znaczny postęp, pomimo, że na drodze ustawodawczej za mało zdziałano dla polepszenia ich, a to dlatego jedynie, że jeżeli nie dokonano reformy administracyjnej i gminnej, to przynaj-

mniej obrano rozumny, zbawczy kierunek polityczny, który zapewnił zgodne i wspólne postępowanie zamożnych i wykształconych warstw z władzą cesarską wobec niższych, wobec zwłaszcza ludu wiejskiego, a tem samem usunięto główny czynnik waśni, niezgody i głuchej wojny domowej.

Ale reforma stanowcza, zasadnicza, a zatem trwała i prawdziwie narodowa stosunków wiejskich, nie została przeprowadzona; rozbiła się o niechęć do niej większości, o niechęć mającą swoją przyczynę w dawnych dziejowych nawyknieniach, zarówno jak w ciasnem widnokręgu naszego publicznego życia swojskiego. Opór był tak stanowczy i uparty, że rozłamał stronnictwo, które śmiało ale nie dość może pilnie i wytrwale podniosło było zadanie. Jest przecież pewna granica w uszczęśliwianiu ludzi pomimo ich woli, poza którą zaczyna się Donkiszotyzm. W wieku dziewiętnastym, Donkiszotyzm nie miałby był nawet uroku poezyi! — A jednak programem przyszłości w Galicyi pozostanie reforma stosunków wiejskich i administracyjna!

Małą zaiste pociechą dotychczasowego niedostatecznego skutku usiłowań stronnictwa reformy stosunków wiejskich, byłoby, iż zajmą one kiedyś niepoślednie miejsce w dziejach porozbiorowych Polski. Miejsce zasłużone wyznaczą im czyste zamiary i głęboki pogląd na stan kraju tych, którzy je podejmowali; miejsce wybitne i pierwszorzędne wyznaczy im zawziętość z jaką na nich z tylu

stron uderzono; wyznaczą im to miejsce te niezliczone potwarze, te paszkwile, ta zazdrość, ta ślepa namiętność, które ścigały twórców i obrońców naprawy naszych wiejskich stosunków. Kiedyś powie sobie historyk, że ludzie, co takie wzbudzali nienawiści i tak gwałtownych zaczepek byli przedmiotem — ostatecznie musieli być coś warci!

Powie on, że ci, o których rozgłaszano tyle kłamstw, prawdzie służyć musieli. I wtedy, badając spokojnie i beznamiętnie, powie historyk, iż istotną zasługą i miarą wartości tych ludzi było to, iż pragnęli zużytkować chwilę odetchnięcia, zbieg szczęśliwy okoliczności i swobodę narodową oraz polityczną tego kraju, aby odkupić grzech przeszłości, aby odzyskać zmarnowany czas, aby rozwiązać sprawę naszych stosunków wiejskich i dowieść, że kiedy mogą, to umieją ją Polacy załatwiać w duchu narodowym.

Prawdziwie znamienitą właściwością zmarłego w sierpniu 1883 r. Władysława Ludwika Anczyca było, że on to wszystko czuł, rozumiał, znał lepiej niż ktokolwiek, a wyrażać umiał w sposób prosty, przystępny dla ogółu; przyjemny dla wybranych, nawet nauczający.

Anczyc był nietylko pisarzem, ale i myślicielem ludowym. Był uczciwym w swoich zamiarach, czerstwym w poglądach, uzdolnionym jak nikt do przeniesienia na scenę prawd społecznych i stosunków wiejskich. W ich ocenieniu kierował się roztropnością, uczuciem i prawdą, podczas gdy

tylu innych wzywało na pomoc dla ich rozwiązania, nienawiść, przesadę i kłamstwo!

»Przesoliłeś Szczepanku« mówi jeden z Chłopów Arystkratów do pocieszneg urlopnika. Anczyc nigdy nie przesolił w ocenianiu naszych stosunków społecznych, bo to było dla niego rzeczą sumienia.

Nie opuszczała go też ani na chwilę bystrość w sądzie o nich od owych Chłopów Arystokratów, którzy wykazywali tak trafnie i głęboko ludzką chorobę, nieodłączną od wszelkich przemian, zwłaszcza gwałtownych przemian społecznych, aż do tej Emigracyi Chłopskiej, która jest jakby epilogiem niezdrowego, bezbożnego i karygodnego przewrotu, co niestety przeciął gwałtownie sprawę włościańską u nas, wtedy, kiedy winna ją była rozwiązać mądra i przezorna naprawa.

Anczyc z miłością i mądrością, a nie z zawiścią i lekkomyślnością przystępował zawsze i wszędzie tak na scenie, jak i w innych pismach swoich do sprawy włościańskiej. W tem jego zasługa i to stanowi zaszczyt jego żywota. Ale Anczyc pracował i rozmyślał nad nią nieustannie, powracał do niej uporczywie, co świadczy znowu, że był to głębszy umysł, że było to szlachetne serce, które prawdziwie miłowało naród, bo odczuwało istotne jego potrzeby.

Bo też w Anczycu obok pisarza ludowego i społecznego jaśniał prawdziwy, w najlepszem tego słowa znaczeniu patryota; cichy a nie hałaśliwy, pracowity a nie frazesowicz.

Anczyc był coraz rzadszym u nas pierwowzorem czerstwego, porozbiorowego patryoty. Patryotyzm jego wolny od spiskowych nawyknień i nałogów warcholstwa, powodował się szlachetnymi popędami; tradycyą jego była konstytucya trzeciego maja, co widocznem jest w jego: Kościuszce pod Racławicami.

Ten gorący, uczciwy patryotyzm, nie wolny może od pewnych słabostek, nawet przesądów, któreby dziś nie wytrzymały oceny ani historycznej, ani politycznej, miał tę wielką zasługę i wyższość, iż pierwej narażał tych, którzy nim byli ożywieni, niż sprawę; a nie był on bez wdzięku i nie pozostał bez pożytku.

Dopiero zatrucie go wywrotowemi obcemi naukami zrobiło z niego dziwoląga, w końcu potwora pochłaniającego niezliczone ofiary. Wywrotowe obce nauki nie miały nigdy do Anczyca przystępu, brzydził się niemi i obawiał się ich. On chciał po polsku polskie sprawy rozwiązywać, a przed innemi najważniejszą włościańską! On chciał, aby ona polskie wzmocniła siły, stając się narodową. Że zaś czuł i widział, iż moc, bezpieczeństwo i przyszłość żywiołu polskiego zależą dziś od narodowego rozwiązania sprawy włościańskiej, więc nie pomylę się twierdząc, iż patryotyzm prawdziwy i czerstwy, zrobił z niego pierwszorzędnego pisarza ludowego i niepospolitego myśliciela w dziedzinie społecznej.

Mniemam, że przedstawiwszy znaczenie Anczyca w dwóch kierunkach, ściśle ze sobą złączo-

nych w patryotycznym i ludowo-społecznym, należytą oddaję cześć jego zasługom i pamięci.

Tem samem, że połączył on je w swem życiu i pracach, że były one dla niego nierozerwalnymi, odziałał on i wpłynął nieraz na najważniejsze zadanie życia naszego narodowego, czego dowodem to, com na początku powiedział; i to właśnie zapewnia mu miejsce w porozbiorowej literaturze i w porozbiorowych pracach polskich. Aby zbadać jego dążenia, zamiary, myśli, aby wykazać jego znaczenie w literaturze ludowej i jego niezaprzeczony talent sceniczny, jego zasługi dla teatru polskiego, trzebaby obszerniejszej nierównie pracy, któraby objęła jego dzieła, a nie pominęła zwłaszcza każdorazowego wyjątkowego u nas wrażenia, jakie sprawiały na publiczności utwory jego sceniczne. Powiem tylko, że to wrażenie było najlepszym dowodem doskonałej znajomości społeczeństwa naszego.

Nadmienię nareszcie raz jeszcze, że Anczyc odpychał w sprawie włościańskiej polskiej, wszelkie środki wywrotowe i nie swojskie. Przerażały go i wstręt w nim wzbudzały. Kiedy socyalizm nie był jeszcze ani przeniesionym do nas, ani bliskim nas, Anczyc odczuł już i przeczuł niebezpieczeństwa, które z jego strony mogły nam kiedyś grozić. Napisał wtedy utwór sceniczny, w którym z niesłychanem przeczuciem i ręką mistrza przedstawił jak i którędy socyalizm będzie się starał do Polski wcisnąć. Z tym trafnym sądem, którym się odznaczał w sprawach społecz-

nych, ograniczył rzecz do ludności miejskiej, z wykluczeniem ludu wiejskiego. Dwa pierwsze akta były w swoim rodzaju arcydziełem; trzy dalsze niesłychanie słabe, niegodne Anczyca; dlatego odradziłem mu wystawić lub ogłosić tę rzecz. Uznał słuszność moich uwag z wrodzoną skromnością a łaskawością dla mojego zdania. Utwór ten jednak znajdować się musi w jego papierach, a dwa pierwsze akta należałoby wydrukować, aby pokazać, jak Anczyc umiał odczuwać wszystkie niebezpieczeństwa grożące ze strony ludowej sprawie i całokształtowi narodowemu. Te dwa akta oświetliłyby procesa socyalistyczne, któremi byliśmy nawiedzani i zgromadzenia socyalistyczne bezkarnie odbywające się teraz.

W kierunku wyłącznie teatralnym, znam pierwszy akt Twardowskiego Anczyca, tego Twardowskiego, tak wielce scenicznego, a którego dotąd nikt u nas dla teatru nie umiał dobrze i należycie zużytkować. Pod względem ruchu, życia, czarodziejskości i legendy połączonej z prawdą obyczajową, był on napisany z wielkim talentem i niezmiernie zajmujący. O ile wiem, nigdy Anczyc niemógł, pomimo iż pragnął, dalszych napisać aktów. Był to talent samoistny, który nie umiał pisać na obstalunek, a nawet Twardowski nie mógł dokazać tego cudu, aby pisał kiedy nie był usposobiony.

Nie idzie mi o wykazanie straty, którą poniósł teatr polski przez śmierć Anczyca. Musiałbym bowiem wiele przypomnieć znanych rzeczy a i się-

gnąć do własnych wspomnień. Chciałem zaznaczyć, że zgon przedwczesny Anczyca dotyczył ogółu naszego życia narodowego, już dlatego, że ubył pracownik znamienity a nie znużony na polu stosunków spółecznych, przedewszystkiem wiejskich, zatem najważniejszych, że znikł człowiek, co potrzebę i nagłość ich naprawy przypominał ogółowi polskiemu, że zmarł pisarz ludowy wtedy, kiedy lud wiejski zaczął czytać.

Utwory Anczyca jednak nie zestarzały się, niech zatem one w jego braku będą *memento*. I niech da Bóg, aby naprawa naszych stosunków spółecznych i wiejskich podjętą została nadal z lepszym niż dotąd skutkiem, lub też przez szczęśliwszych od tych, co ją poruszyli wtedy, kiedy jej potrzebę wykazywał Anczyc a to na świadectwo, że i my sami zdolni jesteśmy naprawy.

ZE STAREJ GWARDYI.

Wśród rzeszy aktorów Józef Rychter był artystą — *rara avis*! Jednym z tych co uczynili w Polsce z teatru rzeczywistość.

Bez stałej i licznej publiczności teatralnej, wykształcenia artystycznego, pieniędzy *nervus rerum*, z małoletnią krytyką, co szkodzi rzeczy i nieraz psuje aktorów, z przesądem i niemal wstrętem wyższych warstw towarzyskich do narodowego teatru, z dziwacznymi pociągami znacznej części widzów, z ograniczonem stosunkami i przeszkodami polem scenicznej działalności, z literaturą dramatyczną w której ilość nie wynagradza braku jakości, bez zakładów i szkół estetycznych, nieraz bez kierowników; słowem wśród niedostatków materyalnych i duchowych, przy, braku dodatnich a rozwielmożnieniu się ujemnych czynników teatralnych — zostać i pozostać prawdziwym artystą dramatycznym, wyrwać się z tłumu aktorów i siłą woli, pracy i talentu uosobić w swoim zakresie, urzeczywistnić dla paru pokoleń, to co było tylko zachcianką, lub zbyt dobrem o sobie mniemaniem — teatr polski — zaiste rzecz nie łatwa, a niechcąc użyć nad-

używanego wyrazu zasługa, powiem, że to jednak nie lada odznaczenie się a ci, którzy tego wśród naszych stosunków dokazali, ci nieliczni aktorzy i aktorki, co w drugiej połowie przeszłego stulecia, zdołali stać się i pozostali w Polsce artystami, byli niezawodnie wyjątkowej wartości i musieli być od przyrody uposażeni w nietuzinkowe zdolności i przymioty, które dozwoliły im przezwyciężyć twarde i przykre warunki oraz okoliczności i wznieść się tam, gdzie zdawaćby się mogło, że wzlatać niepodobna, albowiem każdy lot jest od przedsięwzięcia Ikara bardziej karkołomną próbą!

Tych kilku artystów dramatycznych, którzy pomimo iż byli wyjątkowemi zjawiskami, nie zawsze należycie zostali ocenieni, użyci i zużytkowani, wzbudzało wiarę w teatr polski. Byli oni jego przyczyną bytu; oni byli polskim teatrem, chociaż teatr nie zawsze był dla nich. — Z takich artystów wyjątkowych składało się grono warszawskich aktorów w drugiej połowie przeszłego stulecia, które nazywam starą gwardyą, bo w walce o prawdę i piękno na scenie — umierali oni ale nie poddawali się. — Ci artyści wzmocnili podwaliny naszego teatru, bo sumiennie i poważnie pojmowali swój zawód. Mieli tradycyę, sięgającą do początków teatru w Polsce w osiemnastem stuleciu, która ustaliła się i przybrała wyraźny kształt w Warszawie, w pierwszej połowie dziewietnastego wieku. W stosunku do nich, samodzielnie powstałą szkołę krakowską,

nazwać można młodą gwardyą. Mówiłem o niej w poprzednich rozdziałach.

* * *

Jednym ze starej gwardyi, wybitnym i samorodnym był Rychter, którego dość wymienić, aby przed oczami współczesnych mu stanęły nie tyle liczne jak skończone i znamienite pierwowzory i postacie, które stworzył na scenie, które to właśnie miały do siebie, że się wryły w pamięci widzów. Gdy go brakło, prócz że było to ubytkiem jednego ze starej gwardyi, zatem osłabieniem zbyt wątłych podwalin teatru narodowego, pogłębiło to jeszcze przedział, dziś już powszechny, między teatrem z początku drugiej połowy dziewietnastego stulecia a tym z jego końca, z którego wyłania się obecny na początku dwudziestego, między teatrem podniosłym a poziomym, rzeczywistym a sztucznym, między teatrem uprawiającym kunszt duchowy i kunszt kształtów a teatrem goniącym za bezwarunkowem powodzeniem i odgadującym jedynie chwilowe upodobania publiczności, nie zawsza zgodne ze sztuką, rzadko z poezyą, rzadziej jeszcze ze zdrowym rozsądkiem.

Rychter miał nietylko wszystkie zalety artysty, także jego dobroduszność, a za tę możnaby dziś dać konia z rzędem. — Talent samorodny czerpał on wszystko ze siebie, bo ani głęboką ani obszerną nie odznaczał się nauką, ale

miał to, co rzadkie, a nad wszystko u artysty cenne — czuł kunszt przez skórę. — Będąc prawdziwym artystą, zatem wznosząc się już do ogólnych pojęć piękna i prawdy, do wyżyn, był przecież na wskroś polskim aktorem i wszystkie jego polskie twory biły na głowę wszystkie inne jego role. Nietylko pierwowzory, także charaktery polskie przedstawiał skończenie, z prawdą historyczną, życiową i obyczajową, która była największą zaletą jego gry, urokiem artysty, jak jego wdziękiem była serdeczna, zdrowa polska wesołość, którą wzbudzał. A pomimo iż miał usposobienie artystyczne doskonale odpowiadające polskiej istocie, Rychter górował dwiema wielkiemi zaletami, na których nieraz zbywa polskim aktorom — dokładnością i poprawnością. Czyż to nie zjawisko ten polski artysta z psychicznem usposobieniem polskiem, który był przecie dokładnym i poprawnym? Poprawnością i dokładnością, które czy były następstwem sumienności i pracowitości, czy też te w nim wyrobiły, Rychter wyszczególniał się wśród rzeszy aktorów i temi cennemi zaletami z mozołem nieraz, podnosił wszędzie gdzie był, poziom polskiej sceny.

* * *

Gdyby ten przedmiot, nie powiem, większe ale istotniejsze i zdrowsze budził u nas zajęcie, należałoby poświęcić gruntowną i obszerną pracę, polskim postaciom, postawionem na scenie przez

Rychtera, zwłaszcza jeżeliby kto zdodał dokonać tego z dokładnością i prawdą, któremi on celował, a nie dorywczo, jak to zwykle czyni maskarada, złożona z dzieciaków przebranych w arcykapłańskie szaty, która mieni się być teatralną krytyką. Praca taka rzuciłaby światło na ważne rysy narodowego charakteru. Rychter był jednym z rzadkich, co niezrównanie przedstawiał Fredrę, co umożebniał Słowackiego, co ponad wartość podnosił Korzeniowskiego, co prawdopodobnemi czynił nie zawsze prawdziwe postacie współczesnej komedyi polskiej.

Zaszczytem jego zawodu artystycznego jest stworzenie postaci Fredrowskich. Głównemi jego niewygasłemi chwałami są: Jowialski, Cześnik Raptusiewicz, Łatka, Pan Benet.

Acz celował w utworach polskich, przecież doświadczeniem, pracą dokładną i niespożytą siłą talentu, Rychter był prawie zawsze niepospolitym. Zwracał też na siebie uwagę znawcy, także w obcych dziełach, czy to w Schillera Müllerze, czy w *pères nobles* francuskich, czy w niemieckich wujaszkach, czy w Schailocku Schakespeara, czy w paru Molierowskich postaciach, czy nareszcie w tym »Iwanie Groźnym« Alexego Tołstoja, który zdawał się wychodzić z szerokich zresztą ram jego artystycznych zdolności a w którym przedstawił w zupełnie niepospolity sposób, nietylko postać historyczną, ale także wszystkie psychologiczne przejścia tej olbrzymio-potwornej duszy.

* * *

Do trudnych zadań o których wyżej wspominam, podjętych przez Teatr krakowski w latach 1872, 1873, 1874 należało wystawienie dramatu prozą Alfreda de Musset *On ne badine pas avec l'amour* przełożonego na język polski przez Władysława Sabowskiego pod nazwą: Ostrożnie z ogniem. W przedstawieniu tem uwydatniło się szczęśliwe połączenie starej gwardyi z młodą gwardyą, szkoły warszawskiej ze szkołą krakowską. Pierwszą przedstawiał Józef Rychter w roli Barona, drugą Antonina Hoffmann i Bolesław Ładnowski w rolach Kamilli i Perdicana. — Rola Barona jest mała i przyjął ją Rychter tylko dla uświetnienia przedstawienia, lecz w niej właśnie okazał co zdolną była stara gwardya zrobić z najdrobniejszego zadania, kunsztownem opracowaniem. — Wielkie i daleko sięgające role Kamilli i Perdicana dowiodły jak działać umiała z prawdą, siłą i nowoczesnymi sposobami młoda gwardya.

Uwielbienie Musseta było wtedy ogólne i nader żywe. Mówią że wygasło. Gdyby to było duchowem przeciwdziałaniem, wiary żywej wobec niewiary, otrząśnieniem się ze zwątpienia, które opanowało Musseta, powitaćby należało ten objaw, jako powrót do zdrowia i może koniec rozstroju. Ale tak wcale nie jest. — Literatura zwłaszcza dramatyczna i upodobanie publiczności, prześcignęły pod względem moralnego rozstroju Musseta; strąca się go zaś z wywyższenia arty-

stycznego. Jest to niezrozumiałem i obniżenie Musseta, jako poety, dramaturga, artysty, zaliczyć trzeba do dziwacznych objawów czasu. Przejściowy w literaturze prąd, nie określone zachcianki, nieustalone upodobania, żądza nowych bezcelowych dróg, wytwarzają dzieła usiłujące wyprzeć dawne, znakomite, bo by z niemi nie wytrzymały porównania. Aby zapewnić sobie powodzenie trzeba zaprzepaścić to, czem do niedawna ludzie zachwycali się. Musset kunsztmistrz nie mógł być wyjątkiem, nie mogło go oszczędzić nie powiem zepsucie, ale obałamucenie smaku. Zresztą słyszałem, że dla niektórych zwolenników nowego w literaturze i teatrze kierunku, Shakespear także poczyna być — niewystarczającym. — Może się zatem Musset pocieszyć. — To już nie skrzywiony kierunek, to choroba.

Musset był poetą nie młodości ale młodzieży. Jego rozczarowanie, jego zwątpienie dziwnie przemawiały do młodych, silniej jak złudzenia, nadzieje, wiara, zachwyty innych, bo żałował utraconych skarbów. On jest gorącym w zwątpieniu, namiętnym w rozczarowaniu i zawsze poetą; on ogrzewa chłód i wlewa w niego natchnienie a nic bardziej nie rozpala wyobraźni jak przeczenie tęskniące za wiarą. — On nie rozkoszuje w niewiarze ale rozpacza nad rozczarowaniem. Musset był poetą zawodu jaki mu zgotowały zwątpienie i rozczarowanie i stał się wieszczem swojego czasu oraz młodego pokolenia. W swej niemocy był on jeszcze prawdziwym poetą, opiewał z zapałem

w piersi to, co jest zaprzeczeniem poezyi i zachwytu; on wyżej stał jak to, co opiewał i stoi wyżej jak pokolenie, które tyle z niego wzięło, a które żyjąc bez zapału i poezyi nie czuło ich braku ani nad nim ubolewało a śpiewać już nie umiało. On był jeszcze poetą, pokolenie które w niego się wsłuchiwało już nim nie było. — W tem różnica! Rozczarowanie nie doprowadza go do poziomości lecz do tęsknoty za zachwytem, zwątpienie budzi w nim żal; on nie wierzy ale cierpi że wierzyć nie zdolny. Po nim nastało zobojętnienie i znieczulenie. Musset nie jest poetą uczucia ale namiętności. Postacie przez niego stworzone nie wylewają miłosnych łez, nie rozpływają się w westchnieniach, w ich żyłach żywo pulsuje krew, namiętności są w nich rozbudzone i podniecają wyobraźnię. Wiersz jego przejmuje dreszczem, który wstrząsa i czyni jeszcze zdolnym do wrażeń, do czucia, do życia. — Ale istota jego poezyi, że była zaprzeczeniem duchowego zachwytu i ideału, że była poezyą przeciw poezyi, obniżyć musiała jeżeli nie zabić natchnienie i jej następstwami były znieczulenie i zobojętnienie, zmysłowość w literaturze. Musset był poetą,odczuwał piękno, miał gorącą duszę ale opiewał przeczenie poezyi i zniweczenie ideału, dlatego choć ogrzewał — oziębił. Był gorącym wichrem po którym nastał chłód.

Jego talent niezwykłe wywiera na scenie wrażenie. Nic w nim tuzinkowego, więc pełno niespodzianek. Postacie które stworzył nie mogły być

nie są zwykłemi; nic w nich umówionego, one są z krwi i kości, ta krew wre w żyłach, te kości mają piętno szlachetności. — Musset pisał dla teatru, lecz bez uwzględnienia pierwszych, niezbędnych jego wymagań, pisał rzeczy niepospolite, nie krępując się niczem, ani czasem, ani przestrzenią, ani rozmiarami sceny, ani maszyneryą, ani cierpliwością widzów. Innym zostawiał troskę zastosowania. On tworzył, inni mieli wprowadzać. Utrudnia to wielce przedstawienie jego utworów, zarazem daję im siłę, świeżość, samodzielność którychby może w tym stopniu nie miały, gdyby był myślał i przemyśliwał nad zastosowaniem ich do sceny. Przecież w skutku tego arystokratycznego zaniedbania twórczości, prócz kilku jednoaktowych komedyi, ślicznych klejnotów, utwory dramatyczne »prawdziwego Francyi poety« jak Dumas (syn) nazwał Musseta, nie są grywane nawet w Paryżu, z wyjątkiem paru ułożonych i przerobionych, które przedstawiają w *Théatre français*. Do nich należy, zdaniem mojem, najznakomitszy i najwięcej sceniczny: *On ne badine pas avec l'amour*. »Ostrożnie z ogniem.«

Istotnie dramat ten odgrywa się między dwoma osobami. Inne są dodatkami, aczkolwiek każda ma piętno samodzielności i jest kunsztownie wyrzeźbiona. Podrzędne postacie są tłem. Dwoma głównemi na tem tle są: Kamilla synowica Barona i Perdican jego syn; między nimi odbywają się zapasy psychologiczne, w których zawarta jest treść dramatu.

Musset umieścił go w czasach Ludwika XV. niedowiarstwa, zepsucia, filozofii bezbożnej, wyrafinowanych obyczajów — upadku. Jednak dwie główne postacie są raczej współczesnemi poety, ale w ich krwi przechowały się prądki Regencyi. Kamilla i Perdican to osoby niezwykłe, niepospolite, pełne wyobraźni i namiętne; w ich żyłach płynie szlachetna i gorąca krew, która cała zbiegła do mózgu i tam wytworzyła zboczenia dziwaczne, przerażające lecz niepospolite. Serce w nich nie zamarło, chwilowo wyschło i stało się siedliskiem wrażeń które zajęły miejsce uczuć. Ta para nad wiek umysłowo wybujała, tem lepiej, tem silniej odbija od tła, że składa się ono z osób zwykłych, poziomych lecz niezwykle misternie nakreślonych.

Musset obrał czasy Ludwika XV. jako okres nierządu i obniżenia tego, co stanowiło wielkość Francyi.

Wśród podrzędnych postaci stanowiących tło widzimy Barona zdziecinniałego, zniedołężniałego, nieco na majątku podupadłego; znikły w nim świetne strony i przymioty szlachty francuskiej, zostały się małostki i śmieszności, miękość, przesadne wyobrażenie o swem stanowisku, złudzenie że wszystko dziać się winno stosownie do jego zachcianek i wyobrażeń, przyzwyczajenie rozkazywania, niedołęstwo w wydawaniu rozkazów, zwyczaj rządzenia przechował się jeszcze, sztuka rządzenia już zaginęła; majaczy mu się coś o przeszłości, nie rozumie rzeczywistych warunków i praw

życia. Dla niego uczucia i namiętności, które wrą w piersiach Kamilli i Perdicana są nieznane, niezrozumiałe i są zagadką, której nawet nie czuje potrzeby rozwiązać. — Uosabia on dziejowy okres upadku szlachty z własnej jej winy. — Rychter w małej roli Barona kilku subtelnemi pociągnięciami uwydatnił to misternie i dał w paru scenach wyborny szkic pierwowzoru szlachcica z dawnego porządku rzeczy, stojącego bezwiednie na brzegu otchłani rewolucyjnej. — Okazał się więc i tutaj artystą.

Dwie główne postacie, bohaterka i bohater, jakżeż innemi są niż podrzędne osoby! Bo też nowe to pokolenie, przyszłość, pączek społeczeństwa. Niezawodnie są oni innemi; tamci niedołężni, oni pełni siły, w tamtych same małostki, u tych wielkie i promieniejące namiętności, tamci prozaiczni, oni poetyczni, tamci poziomi, oni wznioślі! A przecież, bliżej przypatrzywszy się jednym i drugim, dostrzega się, że różnica głównie polega na starości i młodości i na odwiecznej sprzeczności między zwykłemi a niepospolitemi istotami; w rzeczy samej zaś pokrewieństwo duchowo-społeczne jest uderzającem, a Kamilla i Perdican mają się do Barona i innych podrzędnych osób, jak skutek do przyczyny, jak kwiat do łodygi, jak owoc do drzewa. Społeczeństwo do którego należał Baron wydać musiało ze siebie pokolenie dziwaczne, chorobliwe i nie wierzące w nic, skoro już w młodości nie wierzyło w miłość. Podobne zboczenia były następstwem takiego upadku. Złe

raz zaszczepione nie ginie, lecz w najrozmaitszych kształtach odradza i rozmnaża się, to w poziomych i wstrętnych, to znowu we świetnych, jak Kamilla i Perdican, świetnych lecz świadczących o przeżyciu się społeczeństwa, z którego dotąd otrząsnąć się nie może, a które będąc istotą utworów Musseta, zwłaszcza Ostrożnie z ogniem, jest przyczyną, że dramat ten jest współczesnym.

Odskok dwóch głównych postaci od tła jest jedną z piękności utworu; pokrewieństwo duchowo-społeczne między osobami pierwszego odrysu a podrzędnemi, nadaje rzeczy filozoficzne znaczenie.

Perdican jest owocem przeżytego, przestarzałego świata, niema w nim samorodnych, podniosłych porywów serca w miłości, są spotęgowane wszystkie wady — namiętności. Draśnięty w miłości własnej nie wzbudza w sobie szlachetnego uczucia, lecz same małości i nieszlachetności, pychę, dumę, chęć zemsty; on nie rozpacza, lecz szuka schronienia w przewrotności, jak Kamilla w klasztorze. W miłości Perdicana niema miejsca dla poświęcenia, zajęło je subtelne samolubstwo i dlatego lekkomyślnie, okrutnie igra z ogniem. Perdican to wyrób filozofii osiemnastego wieku, po której nastąpiło mussetowskie rozczarowanie. Oboje trzymają w swoich wyschłych, ostrych szponach młodzież francuską i czynią ją niezdolną zachwytów.

Utwór ten jest wyjątkowy i w swoim rodzaju jedyny. Prostotą zawikłań, oszczędnością zewnę-

trznych wypadków, obfitością i siłą wewnętrznych powodów, jednością nietylko działania ale także przedmiotu, przypomina grecki klasycyzm; istotą zaś uczuć w grę wprowadzonych jest w najwyższym stopniu dramatem współczesnym. Przebieg nie polega tu na zawikłaniach, wypadkach, zdarzeniach, lecz na walce, na zapasach uczuć i namiętności. Wrażenie nie pochodzi ze starć scenicznych lecz psychologicznych. Kształt wykwintny, obrazowość i poetyczność, gorączka w słowach, ogień w ustach, niezwykłość pomysłów i podniosłość myśli, nadają temu dramatowi urok niezwykły, lecz czynią go nieprzystępnym dla nie wybranych.

Wyjątkową jest trudność wystawienia tego utworu. Wyjątkowych potrzeba warunków, aby go niespospolitować tuzinkowem wykonaniem, nie mówiąc o fałszywem. — Nie godzi się skalać jego pierwszorzędnych piękności.

Widziałem *On ne badine pas avec l'amour* przedstawione w *Théatre français* i w dwóch głównych rolach panią Favar i Delaunay. Nie mniemam, aby można piękniej, prawdziwiej, wymowniej, bardziej wzruszająco odtworzyć te dwie mussetowskie postacie. Przedstawienie, nawet w tak doskonałym teatrze, było wyjątkową rozkoszą, ucztą, arcydziełem.

Nie dowierzałem, aby można wprowadzić to dzieło na polską scenę. Urok trudnego zadania przemógł. Musset jest na wskróś Francuzem i trzeba Francuzów, aby go mogli odegrać z doskonałością

nym informatorem w komedyach Fredry, doskonałym w utworach polskich, poważnym nawet głębszym w klasycznej tragedyi i dramacie historycznym, słabym w nowoczesnej komedyi i dramacie francuskim. Umiał się przejąć duchem i ważnością dzieła; nie miał w zastosowaniu cierpliwości i wyrozumiałości; zamiast uprzyjemnić artyście naukę, osłodzić pigułkę, czynił mu ją nieraz gorzką; przedrzeźniał aktora nie ze złości, ale z zapału do sztuki, ze świadomości gorąco odczutej, jak powinno być. Wogóle pomimo drobnych ujemnych stron, niepospolite oddał usługi, jako kierownik, scenom warszawskiej i krakowskiej. Gdzie był Rychter, teatr stawał się rzeczą poważną.

Przez pewien czas był dyrektorem nieodżałowanej szkoły dramatycznej warszawskiej, znakomitym; z pod jego kierownictwa i dzięki jego naukom wyszły artystki i artyści, co wysoko trzymali sztandar. Co znaczy dla teatru szkoła dramatyczna, dowiedli artyści, co z niej wyszli za dyrekcyi Rychtera. I zaiste rzecz szczególna, że w społeczeństwie, w którem tyle się pisze rzeczy zbytecznych o teatrze i to nieraz namiętnie i zawsze w imieniu dobra publicznego, w którem wszyscy, aktorzy także, grzeszą niedokładnością, niepoprawnością, czasem zaniedbaniem — nie pomyślano, nie upomniano się o szkołę dramatyczną, która z temi narowami i wadami skutecznie, bo zawczasu, walczyć może. Zdawaćby się mogło, że ogół jest zdania prezesa teatrów warszawskich,

Muchanowa, który mawiał, że nie potrzebuje szkoły dramatycznej, bo ma — *Teatr krakowski*. Nie mówiąc już o sprzeczności między tem zdaniem a pojęciem słuszności, ani też o tem, iż — jak się pokazało — do czasu dzban wodę nosi, przyjąć się ono mogło tam tylko, gdzie czas nie jest pieniądzem.

* * *

Rychter był czynny i ruchliwy. Miał wady artystycznego usposobienia, był zmiennym i niestałym, nie w zasadach i pojęciach estetycznych, ale w zdaniu o sprawach i ludziach teatralnych. Cierpiał na chroniczny niepokój, który mu nie pozwolił długo na miejscu pozostać. Ale miał także poczucie godności, nawet dumy artystycznej, wielce nie wygodne w życiu i szlachetną nieraz drażliwość, która wiele przyczyniła się do jego zawodów i stanęła na przeszkodzie zupełnemu spełnieniu tego, co na polu artystycznem mógł był zdziałać. Artysta arcysumienny, był to prawy człowiek we wszelkich stosunkach teatralnych. Aktor pewny, na którego teatr mógł zawsze liczyć. Myślał o sobie nie więcej, niż każdy inny aktor, a jak się pokazało, za mało. Ale tem się różnił od wielu, że nigdy nie oddzielał myśli o aktorze od troski o teatrze i sztuce. Niespokojność wrodzoną trzymała na wodzy uczciwość, zaczerpnięta najpierw w tradycyi domowego wychowania z okresu jego dzieciństwa, następnie w tradycyi starej gwardyi.

Urodził się w Krasniku 9-go sierpnia 1820 r.

Przeszedłszy przez dobrą technicznie szkołę, Chełchowskiego w Krakowie, wszedł w skład starej gwardyi w Warszawie, na czele której zaraz stanął z Janem Królikowskim i Alojzym Żółkowskim. Następnie za mojej dyrekcyi był reżyserem *Teatru krakowskiego;* parę lat współdyrektorem i wspólnikiem. W końcu nigdzie nie był stale, zadawalał się gościnnymi występami. Wreszcie i tych zaniechał.

Rychter czasem nieznośny, zwłaszcza dla siebie samego, przywiązywał przecie do siebie, bo był pierwowzorem aktora w wyższem tego słowa znaczeniu. Do końca wyborny w dawnych swoich rolach, mniej podołać już mógł nowym, zwłaszcza nowoczesnym. Kierownik przekonany o potrzebie pewnych podstaw w sztuce i że tak się wyrażę, reguły w teatrze, nie mógł się pogodzić z lekkomyślnością, niedokładnością, pospiechem i brakiem karności nowego pokolenia aktorów. Rychter jest dowodem, że prawdziwej publiczności teatralnej niema jeszcze u nas. W końcu bowiem zabrakło mu jej jak utworom Fredry. Skończył z odcieniem dumy, nie pozbawionej smętnego wdzięku. — Teatr polski stracił z nim nietylko ostatniego Cześnika i niezrównanego Jowialskiego, ale także, pod każdym względem, prawdziwego z krwi, kości i skóry, z przymiotów i wad — artystę — jedną z podpór słabego gmachu; poważnego i niepospolitego w swoim zawodzie pracownika, powiem śmiało, mistrza, który był kiedyś terminatorem, nigdy rzemieślnikiem. — W każdym za-

wodzie spełniony obowiązek jest dobrym przykładem.

Teatr polski stracił Rychtera we wrześniu 1885 r. wtedy, kiedy wady i narowy, których przeciwstawieniem i przeciwtrucizną były jego zalety, rozpowszechniać się znowu poczęły. Mógł on zatem oddać jeszcze niemałe usługi sprawie, która bez opieki, poparcia, podpory, nadzoru, zwłaszcza zwrotu do dobrych tradycyi, mogłaby w krótkim czasie być — sprawą przegraną.

ŚWIAT SZLACHECKI NA SCENIE.

Jak zwykła, nie z gór spadająca rzeka przez wioskę polską, tak przez cztery akta, płynie komedya Zygmunta Przybylskiego Wicek i Wacek. Czysta, zwierciadlana woda biegnie wesoło: wpadające do niej strumyki ani zbytecznie ją zwiększają, ani wzburzają jej fali; otacza ją krajobraz wdzięczny, uśmiechnięty; zieloność łąk i gajów stanowi jej ramy; nie tworzy ona szumiących wodospadów, orzeźwia i użyźnia okolicę, nie niszczy jej wylewami, brzegów nie obrywa; skromna, choć użyteczna, wcale nie wspaniała, przecież jest ozdobą wioski, a jej sielskość ma jakiś wdzięk istotny, prawdziwy, i chętnie siądzie się na jej brzegu, aby wesoło odpocząć; z przyjemnością patrzy się na nią z okna dworca, a bez niej jakośby dziwnie było i smutno. — Komedya Wicek i Wacek jest na wskroś rodzimą, jak owa rzeka. Prostota środków użytych w niej, stanowi jej powab, zacność treści — jej wartość. Wszystko się tam dzieje, jak się zwykło dziać u nas na wsi, ale dzieje się poczciwie i ucz-

wie. Niema tu owego, z komedyj francuskich przeniesionego w nasze stosunki niesmacznego, bo sztucznego ruchu, którym od pewnego czasu poczęli się posługiwać piszący u nas dla sceny. Wszystko tu odbywa się po prostu, nie ma nic wymuszonego, ani zbyt przyspieszonego; czyny wypływają jedne z drugich, słowa odpowiadają czynom. Podstawa działania jest poważna i dotyczy najbardziej na czasie sprawy usuwania się z pod nóg naszych a wysuwania z rąk ziemi, sprawy nad sprawami, jak już wyżej powiedziałem, bo obejmującej na teraz wszystkie inne. Przybylski przedstawił małoszlachecki świat, wprowadził na scenę drobną, niezbyt zamożną szlachtę — temsamem sprawa posiadania ziemi, nabiera tu jeszcze większej doniosłości, bo staje się piekącą, a każdy mórg, każda włóka ma niezwykłe znaczenie; w tych ścieśnionych ramach i stosunkach lepiej ocenić można ważność straty, a jej tragiczność potęguje się. Obrona i walka stają się czasem rozpaczliwemi, ale prowadzone są zacnie, uczciwie, mężnie; nie uniemożebniają ich fatalistycznie, nałogi i wady, obrona i walka same przez się już są arcytrudnemi; krzyżuje je wprawdzie lekkomyślność Edwarda, syna państwa Żymalskich, ale w końcu ratunek przychodzi nie z zewnątrz, nie przynosi go jakiś *Deus ex machina*, lecz znajduje się on w samem społeczeństwie, w jego dobrych, dodatnich stronach, w jego serdeczności, w miłości wzajemnej

i w dobrze, zacnie zrozumianem, a na tej miłości opartem, szczęściu dwóch rodzin.

To treść utworu, to jego istota, a każdy przyzna, że stanowią one żywe przeciwstawienie temu pessymizmowi, który jest dodatkową do wszystkich naszych klęsk szkodą, jaką sami wyrządzamy sobie, a który także na scenie rozwielmożnił się u nas. Nic on nie rozwiązuje, nic nie poprawia, przynosi tylko w zysku zwątpienie. — Przybylski, nie ulegając, raczej nie grając na pessymizmie, nie jest przecież wcale tuzinkowym optymistą, i w jego utworze ze wszech stron groźne widać niebezpieczeństwa i śmiertelne nieraz czuć dreszcze; ale powody są szlachetne, charaktery zacne, i dlatego utwór jego nie przygnębia, ale podnosi; nie rozpacz wznieca ale otuchę budzi. Wielki już był czas przedstawić jasno, bez przesady, ale sprawiedliwie, dodatnie strony tego społeczeństwa, jeśli się ma jeszcze wierzyć w jego żywotność i przyszłość, jeżeli ono samo nie ma zwątpić o sobie. Im z większą to uczynił prostotą Przybylski w Wicku i Wacku, tem prawdziwszy nakreślił obraz, tem wyraźniejsza jest w nim zawarta nauka, a lepszy wzór do naśladowania. Nie wesołe zajścia i nie jeszcze weselsze a zabawne bardzo pierwowzory komedyi, ale przedewszystkiem ożywcza, zdrowa jej myśl rdzenna, jest istotnym jej wdzięcznym żywiołem i przyczyną powodzenia. Po tylu czarnych i arcyczarnych obrazach, po tylu karykaturach z żółci społecznej ulepionych, na które patrzyliśmy się, wzrok z upodobaniem

spoczął na tych poczciwych stosunkach i ludziach.

W każdym razie to odpoczynek, a w odpoczynku nabiera się sił. Szlachetność ogólnego tła i głównego powodu zupełnie niepospolicie potęguje się w końcu aktu drugiego, kiedy lekkomyślny Edward uznając swoją winę, klęka przed zacnym ojcem Janem Żymalskim, nietylko aby błagać o przebaczenie, ale przedewszystkiem dlatego, aby uszanować w nim te cnoty, te poświęcenia i te walki o coś wyższego aniżeli byt własny, zawartego przecież w tym bycie, których ten ojciec jest jeszcze uosobieniem, bo ma w sobie ich tradycyę, podczas gdy syn czuje swoją w tej mierze niższość. Jest to uklęknięciem w chwili żalu prawdziwego i skruchy, młodego pokolenia przed starszem, a zaiste już dlatego samego obraz jest niezwykłym, powiedziałbym niemal nowym, w każdym razie podniosłym. To jakby uczczenie *palladium* narodowego bytu. Jest to zarazem spowiedź, skrucha i hołd oddany prawdzie życiowej i dziejowej.

Na tem tle komedya W i c e k i W a c e k jest zupełnie dobrze, porządnie napisana, bez wielkich architektonicznych wysileń lekko zbudowana. Zręczność sceniczna nie jest wcale sztuczna, raczej zdaje się być przypadkową; wrażenia nie wyglądają jakoby były wyrachowane, bo szczęśliwie z działania co ważniejsza z charakterów działających osób, wynikają.

Akt czwarty jest najlepszy, najżywszy, najzabawniejszy, a że to akt ostatni, więc ze stano-

wiska zawodowego zaleta to niemała komedyi, ale zaleta tem istotniejsza, że akt ten jest takim nie za pomocą sposobików i oszczędnie a z wyrachowaniem zachowanych dla niego i nagromadzonych w nim większych i ważniejszych wrażeń, ale wskutek zupełnie psychologicznego rozwinięcia charakterów, które przez zbieg okoliczności mają sposobność ukazania się w całej pełni i prawdziwem świetle.

Doskonałych pierwowzorów jest kilka, czasem bezwiednie graniczą one już z charakterami. Najgłówniejszemi, wybornemi, teraz wszędzie znanemi i popularnemi postaciami są bracia Wicek i Wacek, weseli często do zbytku, lecz z gruntu poczciwi chłopcy, figlarze, może nawet niekiedy wisusy, ani występni, ani szkodliwi przecież, a już tak mili, że każdy komedyo-pisarz zazdrościć może pomysłu i wykonania Przybylskiemu, a każdy widz, naśmiawszy się do syta i pokochawszy serdecznie tych dwóch młodzieńców, dziękuje mu szczerze za nich. Jak zresztą prawie wszystko w tej komedyi, tak i Wicek i brat jego Wacek, są to twory samorodne, samodzielnie pojęte, bardzo dzielnie przeprowadzone, — nie mają oni ani podobieństwa ani pokrewieństwa najmniejszego z pierwowzorami Anczyca, ale wróżyć im można na scenie, co ważniejsza w świecie to samo powodzenie i ten sam rodzaj trwałego powodzenia, którem tamte cieszą się. Są to dwie postacie, tak pełne prawdy, tak wdzięczne na scenie, tak przyjemne, iż zdawaćby się mogło, że są bardzo łatwe do grania.

Ja zaś powiem, że nierównie łatwiej je popsuć. Rola Wacka przedstawia większe trudności, niż Wicka, bo ma przejście dość raptowne, z wesołego nadzwyczaj usposobienia do chmurnego, spowodowanego miłością i ma wskutek tego doskonałą, ale trudną scenę oświadczyn. Stosując się do niezbędnego tu warunku, Wicek i Wacek powinini być na scenie najdoskonalej dobraną parą, ich usposobienie wewnętrzne i zewnętrzne wzięcie muszą stanowić jedną całość, powinni być niczem nie zespoleni bracia Siamscy, a przecież tylko miłość zdolna ich rozdzielić.

Stosunek ojca Wicka i Wacka do synów jest jedną z najmilszych i najprawdziwszych stron komedyi. Jest tu pokrewieństwo duchowe między tym poczciwym ojcem, a tymi równie poczciwymi, lecz nie równie żywszymi i rozbawionymi synami. Udana nieco srogość ojcowska topnieje pod promieniami synowskich czułości.

Żywcem na scenę przeniesiony pierwowzór krakowski, starej panny, Pauliny, nakreślony jest z najdokładniejszą znajomością szczegółów i z wiernością, w której czuć jakby rozmiłowanie się w nim, przecież z doskonałą miarą; pierwowzór, który jest zabawny a nie pospolity, plastyczny a nie przesadny, ogólno-ludzki, a przecież w należytym stopniu miejscowy.

Pisarz, czy że przez dobrą przeszedł szkołę sceniczną, czy też, że uczęszczał pilnie do najlepszej dla komedyopisarza, to jest do teatru, doskonale zakończa akta, a tak swobodnie, że zamiaru nikt

dostrzedz nie może. Wyśmienitym jest zwłaszcza koniec aktu trzeciego, kiedy Wicek i Wacek uciekają z balu, aby czemprędzej ratować rodzinę Żymalskich, zagrożonych w bycie i których wieś ma być na licytacyę wystawiona, i kiedy ojciec ich, mniemając że znowu spieszą na jaką hulankę jarmarczną, goni za nimi i woła: »Gdzie te wisusy mi się wymykają!« To nie sposobik pospolity, to wyborne zderzenie wynikające z charakterów.

Dowcipów, niewymuszonych zawikłań zabawnych, rozmów wesołych jest tu dużo.

Najsłabszym jest początek aktu trzeciego. Jedyną rażącą wadą jest niewykończenie postaci Edwarda i zupełne pominięcie go przy rozwiązaniu tak psychologicznem jak scenicznem.

Myśl ożywiająca utwór, wesołość pomysłu, uczciwość i szlachetność powodu, w następstwie swoboda dobrego sumienia występujących osób i samej komedyi, oto co sprawia że jest i lekką i zabawną i zajmującą.

Utwór sceniczny oparty o taką jak Wicek i Wacek podstawę, poruszany sprężynami, które wskazałem, to jest z krwi i ciała ludźmi, szlachetnie pojętymi, rozmawiającymi właściwym im, lecz nigdy rubasznym językiem, pełnymi prawdy życiowej; utwór taki zaliczony być może do jakiego się komu podoba działu, ale z pewnością krotochwilą nie jest; nie ma bowiem ani jej zalet, ani ujemnych stron. Ja go zaś nazywam komedyą, bo bawi niezaprzeczenie, a naucza rozumnie.

Komedya ta podobną jest do lekko zbudowanego i szybkiego statku, na którym ani zarazy, ani żadnej choroby nie potrzebuje się obawiać załoga, bo z niezakażonych płynie krain, a na jego pokładzie panuje wesołość. Była ona jakby świeżym prądem powietrza, który orzeźwił scenę.

ALEKSANDER DUMAS (Syn).

Znaczniejszy był na wszystkich, niż się wszyscy domyślamy, wpływ tego pisarza. Wytłómaczyć go można jedynie jednem słowem, które wyklucza rozprawy — talent.

Niezaprzeczony, znaczny, misterny i nie bez wdzięku posiadał ten człowiek talent, który mu pozwolił zajmować, czarować i bałamucić umysły, który sprawił, że parę pokoleń odczuło bezwiednie wpływ jego utworów, że one wsiąkły w umysły, w wyobrażenia i obyczaje końca dziewiętnastego stulecia i acz nie stworzyły ani moralnej, ani etycznej podstawy dla nich, nadały im przecież barwę i zapach.

Żeby tyle sofizmatów, paradoksów, przeczeń, sprzeczności, blichtru, fajerwerków, tez i antytez, ile ich jest w dziełach Dumasa, mogło mieć znaczenie większe niż chwilowego powodzenia, trzeba było koniecznie — talentu i to niepospolitego. — Posiadał go, skoro niepodobna było nie odczuć jego uroku, ani ustrzedz się przed jego blaskiem. Można było gniewać się na niego i na siebie, oburzać się nawet, iż czarował, ale niemożliwem było zaprzeczać, że miał talent, trudnem ochronić

przednim osobistą wolność i samodzielność zdania. Taka to moc żywiołowa, nieubłagana, samowładcza — talentu, a bunt przeciw niej, choćby z najszlachetniejszych, najwznioślejszych lub najpoważniejszych powodów podniesiony, przypomina nieco walkę Tytanów z Bogami nierówną, w której z góry Fatum drugim zapewniało zwycięztwo.

Za naszych czasów Dumas był mistrzem słowa scenicznego. Inni byli bieglejszymi w układzie, w odtwarzaniu na deskach życia i żyjących osób, przed innymi Sardou; inni znowu z większą siłą i sumiennością uprawiali na nich duchowe, obyczajowe, etyczne, społeczne i polityczne prawdy, jak Augier; inni byli poetami, jak Wiktor Hugony i Musset; ale Dumas przewyższał wszystkich kunsztem rozmowy, która jest strojem wewnętrznej strony przedstawienia jak dekoracye i wystawa zewnętrzej.

Błyszczącą rozmową wabił Dumas słuchaczy, podczas gdy jej treść roznamiętniała, najczęściej rozstrajała, i tem przywiązywała do siebie w ten sposób, iż się jej pragnęło i używało, jak się pragnie i używa narkotyku, gdy się go raz skosztuje. Nie uleczył on ani jednej choroby wieku, ale uśmierzał chwilowo bóle, bo odurzał.

Parodoksalna rozmowa jest zawsze zabawniejszą i bardziej ożywioną niż poważna, i dlatego ta, którą prowadzi na scenie Dumas, będąc misterną wiązanką nadzwyczajności, musiała więcej od innych współczesnym podobać się. — Kazania

słucha się z namaszczeniem, rozpraw sofistów z rozgorączkowaniem.

Kobieta roznamiętnia więcej niż mężczyzna.

Kobieta przykładna i cnotliwa budzi szacunek i uszanowanie, płocha, nawet występna, o wiele więcej zaostrza ciekawość; pierwsza podobna do poważnej rozmowy, druga do lekkiej. Dumas uczynił z kobiety punkt środkowy swoich utworów, działania dramatycznego i wszystkich swoich paradoksów, tak dalece, że mężczyzna jest u niego niemal zawsze dodatkową, jeżeli nie podrzędną postacią. — Dumas wykluczył ze swoich dzieł uczciwą kobietę, zajął się niemal wyłącznie występną i upadłą.

Rozmowa paradoksalna, kobieta i kobieta występna, oto trzy główne żywioły powodzenia Dumasa — ale niedostateczne, i które mogły doprowadzić do sromotnego niepowodzenia, gdyby nie talent niezwykły, który czyni rozmowę świetną, kobietę otacza niepospolitością, a kobietę występną wytwornością. To, co w sztuce jest rozstrzygającem — piękność kształtów zwycięża. I niekoniecznie szukać należy w usposobieniu i obyczajach współczesnego społeczeństwa przyczyn powodzenia Dumasa. To, o co się ono opierało, owe trzy czynniki, wsparte najpotężniejszym, bo talentem, miały zawsze, odkąd istnieje ludzkość, powab niezwykły, siłę przyciągającą i oddziaływującą.

To, co odpowiada słabościom ludzkim, znajduje większy odgłos, niż to, co przemawia do zdrowych skłonności; trzeba jednak, żeby melodya

była piękną i wdzięczną. Muzykiem nielada był Dumas, zgododźwięk jego słów głaskał ucho, chociaż ani głębiej sięgał, ani zadawalał duszy.

Dumas znał nietyle społeczeństwo, jak raczej ostatni jego wyraz — równie wytworne jak zepsute towarzystwo paryskie; ztąd spostrzeżenia jego i sądy nie szły z dołu do góry, lecz z góry na dół i tem były nieraz wadliwymi, ale zawsze zajmującymi. Uogólniał on wyjątkowe obyczaje i pierwowzory. Pewnych granic sam nie umiał, ani śmiał przekroczyć, a dla tych, co kół towawarzyskich, temi granicami oddzielonych, nie znali, byłby się stał niezrozumiałym, gdyby nie siła, raczej czar talentu, który go czynił dla wszystkich przystępnym tak, iż wpływ jego dawał się odczuć gdziekolwiek rozmowa jego słyszaną była.

Dumas znając i badając wybornie właściwości owego świata, który acz wyjątkowy, łączy się przecież i zwolna oddziaływa na całe społeczeństwo, czy ograniczył się jedynie do odtworzenia go na scenie? Mniemam, że nie, i tu właśnie zachodzi pytanie subtelne, jak dalece wpłynął on na pojęcia, wyobrażenia i obyczaje. Dumas, czyniąc z wyjątków spaczonych, bohaterów i uświetniając wykolejonych, przyczynił się do rozpowszechnienia pierwowzorów chorobliwych i zwichniętych, oraz wzmacnił ich wpływ na stosunki społeczne i towarzyskie.

Dumas przysparzając scenie wiele blasku, sprowadzał na niej zaciemnienie pojęć duchowych i etycznych i utrudniał jej zadanie podniosłe tem,

że podnosił to, co dotąd służyło za cień podniosłości.

Sposób ten musiał wydać owoce i oto niema prawie przejścia od fałszywej podniosłości Dumasa, do najpospolitszej rzeczywistości i schorzałego dekadentyzmu, które ukazują się poniekąd, jako oddziaływanie bez wdzięku. Powstała szkoła, która goni za nowością i chce być samodzielną; wysila się i już jest wymuszoną zanim coś samorodnie stworzyła.

Najgrubszą pomyłką, oszukaniem siebie samego byłoby poważnie zapatrywać się, brać do serca, tem samem w następstwie gorszyć się, oburzać i pioruny rzucać na nauki, niemoralne morały i bałamutne zdania, wyobrażenia, czy pojęcia, rozrzucone z marnotrawstwem niezwykłem w utworach Dumasa.

Ktoś słusznie i dowcipnie rzekł o Dumasie ojcu: »Iż wielki jego talent psuje kłamstwo. Okłamuje on bowiem nietylko czytelnika, nietylko osoby, działające w powieści, ale i siebie samego ze zbytnią łatwością, często nieostrożnością«.

Tę trafną uwagę, odnoszącą się do ludzi w utworach ojca, zastosować można do zasad, myśli i uczuć w dziełach syna.

Niema tam istotnych przekonań, niema nawet poszukiwania prawdy, jest okłamanie, lub aby użyć parlamentarnego wyrazu, obałamucenie widza, występujących osób jednych przez drugich i siebie samego, tylko może zręczniej i umiejętniej przeprowadzone, niż często dobroduszne

zawikłanie w powieściach twórcy Muszkieterów.

Dumas (syn) był wielkim rybakiem — powodzenia; nie łatwo go było pochwycić na szukaniu rozgłosu, które ukrywało się misternie we wnętrzu jego utworów. Trzeba było dobrze, doskonale być obeznanym z teatrem, z tajemnicami sceny, ze sposobami i sposobikami desek, aby dostrzedz, ile razy w utworach jego, teza, zasada, morał, były poprostu wyrachowanemi na niespodzianki, na wrażenie sceniczne, i obmyślanemi *coups de théâtre* a dzięki znowu talentowi, nie wysileniem, ale łatwem zdobywaniem — powodzenia. Ten filozof, apostoł i reformator, częściej był niż przypuszczał ogół, *impresariem* i reżyserem. — Shakespeare także był częściej niż mniemają dziś jeszcze, dyrektorem i przedsiębiorcą teatru, ale umiał oddać Bogu co boskie, cesarzowi, co cesarskie.

Dumas był dobrym znajomym od młodych lat, współczesnych mu ludzi. Towarzystwo jego było czarujące ale ani budujące, ani zbawienne.

Obcowanie z nim częste, bo chętne, nie pozostało bez wpływu. Skrzywił niejedno pojęcie, nie sprostował żadnego, nawet pani Aubray; ułatwił zbyt przyjemnie zmiękczenie może i rozluźnienie obyczajów; łatwe jego na scenie obejście, było w tem niemało pomocnem. Ile z tego wsiąkło w nowoczesną Francyę, trzebaby rozpoznać dla jej i innych przestrogi.

Przemawiał on niezaprzeczenie nie do samych Francuzów, lecz do ogólno-współczesnego usposo-

biena, a tego dowodem jest, że jego utwory na obczyznie nietylko miały powodzenie, nietylko pozostawiły po sobie ślady, ale grane były przez miejscowych artystów z większą, niż inne zagraniczne, łatwością i zrozumieniem — także w teatrze krakowskim w pięknym jego okresie.

Gdyby nowy kierunek wygnał Dumasa ze sceny, pozostałby królem na wygnaniu.

Był on jednym z tych, co przedstawiali to, co pomimo klęsk wojennych i upadków politycznych zapewniało Francyi urok, wyższość i wpływ światowy — talent pisarski francuski i francuską wykwintność i jednym z tych, którzy talentu i wykwintności nie dla zdrowia Francyi użyli, lecz takowe podkopali.

NOWY GMACH I NOWY TEATR w KRAKOWIE.

ROK 1893.

I.

Zamiana wyżej umieszczonych pism, postawiła na porządku dziennym rzecz o nowym gmachu teatralnym w Krakowie. Nastąpiły po niej nader przyjacielskie rozprawy między radcą miejskim Walerym Rzewuskim i Anczycem z jednej strony, piszącym te słowa z drugiej, które posunęły sprawę naprzód. Myśl była wynikiem coraz to bardziej zbliżającej się potrzeby, która stopniowo zamienić się musiała w konieczność. Szło głównie o to, aby nie nastała chwila, w której w skutku wypowiedzenia służby przez stary gmach, Kraków ujrzałby się bez teatru. Szło o to, aby tę chwilę, wyprzedzić. Podnosiły się wprawdzie głosy, zwłaszcza tych, którym później przypadło dokonać dzieła, przeczące potrzebie, lecz je zwalczyło uczucie ogółu, siła rzeczy, uwidocznione niepodobieństwo utrzymania się przy zdaniu, w kształcie poważnem w treści lekkomyślnem, i głosy te musiały w końcu same sobie kłam zadać. Były one jednak początkiem pewnego kierunku, w którym tkwiła sprzeczność z przedsię-

wzięciem. Kierunku tego hasłem miało się stać: nowy teatr złem koniecznem.

Inaczej zapatrywał się na sprawę człowiek, obdarzony wyższym poglądem, niezmordowanem początkowaniem, czuły i dbały o wszystkie czynniki życia narodowego i rozwoju umysłowego, któremu Kraków zawdzięczał wskrzeszenie w pewnej mierze tradycyi Wierzynkowej —Mikołaj Zyblikiewicz, burmistrz miasta Krakowa, ten Mikołaj Zyblikiewicz, który pozostanie jedną z pięknych postaci okresu odrodzenia w Galicyi. Ten nie mógł mieć wątpliwości o potrzebie nowego gmachu. Zrozumiał również odrazu, że obowiązkiem jest gminy dokonać dzieła — że winna to sobie samej, swej przeszłości i przyszłości, swemu powołaniu i przewodnictwu i że go nikt inny za nią nie podejmie. Prawdziwym twórcą nowego gmachu teatralnego jest Zyblikiewicz, bo on swoją powagą poparł w Radzie miejskiej myśl pierwotną i w ten sposób przekazał ją zabezpieczoną przyszłości. Jak tylu pięknym lub użytecznym rzeczom, tak i tej przyświeca duch jego, i nie chcę, aby odłączoną od niej została pamięć o nim.

Kiedy Rada miejska uchwaliła w zasadzie budowę gmachu, powstać musiały pytania, gdzie ma stanąć i jakim ma być. Pomimo długich i nieraz zawziętych sporów nacisk, wywierany przez opłakany stan starego gmachu, sprawił, że budowa nowego zbyt się nie opóźniła i ukończoną została tak, że nie zaszła w istnieniu teatru przerwa — o co dbali ci, którzy większą do teatru, niż do

gmachu przywiązywali ważność, i pierwszy poczytywali za potrzebę, drugi tylko za niezbędny warunek zadośćuczynienia jej.

A nie wszyscy w ten sposób zapatrywali się na rzecz. Było wielu takich, którzy widzieli przed sobą tylko gmach, dla których co najmniej obojętnem było to, co w nim powstać i istnieć miało, warunki, w jakich znajdzie się w nowym gmachu nowy teatr. Odłączenie ciała od ducha, prowadziło do pospolitowania zadania, tak, iż w końcu nie szło już o to, gdzie najkorzystniej dla bytu i rozwoju sceny ma stanąć gmach, i jaki, ale jak w najdogodniejszy dla gminy sposób ma być dzieło dokonane, aby złemu koniecznemu zadość uczynić. To pojęcie rzeczy nie okazywało ducha Medyceuszów, tem mniej zapowiadało rozwiązanie zadania podług miary Fidyasza! Bizantynizmu raczej oznaką było, iż sprawę placu pod gmach przeistoczono w walkę stronnictw, w której pogromem wstecznictwa a zwycięstwem postępu, stał się wybór miejsca, na którem stał szpital św. Ducha. Zdaje się, że wybór tego placu nie okazał się niekorzystnym dla bytu sceny, a ubolewać trzeba, że wywołał zajścia jedne niemiłe, inne przykre. Że najwłaściwszym plac ten nie był już dlatego, że jest od środka życia miejskiego oddalonym, nie ulega wątpliwości; ale na zamiłowanie teatru liczyli najwięcej ci, co najmniej go posiadali.

Po zwycięstwie pseudo-miejskiej korzyści w sprawie placu, przyszła kolej na wygraną pseudo-narodowej co do budowy. Hasło: swój winien

budować, miało przeważyć, pomimo, iż sprzecznem jest z dziejami i rozwojem architektury i że kłam mu zadaje to wszystko, co jest ozdobą istotną starego Krakowa.

Swój też budowę rozpoczął, nietylko dlatego, że swój, ale że miał najmniejszym kosztem, zatem najdogodniej dla gminy, choćby nie najkorzystniej dla teatru dokonać dzieła. Monumentalny plan Förstera usuniętym został, nietylko dlatego, że był cudzoziemskim, ale że koszta jego wynosiły pięćkroć sto tysięcy reńskich, podczas gdy przeznaczano na budowę tylko czterykroć.

Ciekawem, tak pod względem gospodarczym, jak i psychologicznym, byłoby śledzenie i zbadanie, jak stopniowo rosła i wzmagała się wspaniałomyślność Rady miejskiej i kiedyś zapewne rozmiary, jakie przybrała jej szczodrość, zadziwią w dziejach miasta. Zamiłowanie gmachu i ofiarność dla niego, nie szły w parze z pieczołowitością i troską o przyszłość teatru; ale niezaprzeczenie teatr z nich skorzystał i tylko powinszować można Krakowowi, iż Rada miejska wciągniętą została i wciągnąć się dała w wydatki, o wiele przekraczające nietylko jej, ale Förstera kosztorys; część ich bowiem obróciła się na korzyść sceny i pożądanym sumptem otoczyła zakład. Brak zamiaru okazał się i tu lepszym, niż dobre zamiary.

Wreszcie gmach stanął ani zawcześnie, ani zapóźno, a nie chcąc się spierać o niemiłe odwoływanie dnia otwarcia, którego wrażenie zatarło się spiesznie, stwierdzić należy, że Rada miejska

i różne jej organa, jak również architekt, pod tym względem spełnili zadanie należycie i sprawy teatru w Krakowie wziętej jako całość, nie narazili na zawód. Nowy gmach ukończonym został w chwili, w której zgon starego był już nieuniknionym, i otwartym został dla nowego teatru wtedy, kiedy po dawnym musiał przyjąć spadek.

II.

O jakże zawodne są zamysły ludzkie! Podczas gdy szło głównie o gmach, najmniej o teatr, stało się przeciwnie. Gmach nie ozdobił miasta — teatr może się nim cieszyć, szczycić i zużytkować w pełnej mierze. Trudno o mniej ładny architektonicznie budynek na zewnątrz, o ładniejszy w danych warunkach wewnątrz i dogodniejszy dla sceny, sposobniejszy dla jej rozwoju.

Wymagania bezpieczeństwa, powstałe wskutku pożaru *Ringtheater* wiedeńskiego w 1881 r., wymagania wygody, które są następstwem upodobań czasów współczesnych, utrudniają niezawodnie wielce dzieło artystyczne architekty, pogodzenie ich z linią i pięknością całości, pozostało wogóle nierozwiązanem dotąd zadaniem. Prawdziwem dziełem sztuki nie jest żaden w obecnych czasach budowany teatr. W zaprzeczeniu sztuki w gmachach przeznaczonych dla sztuki, są przecież stopnie i odcienia. Zewnętrzny kształt krakowskiego gmachu jest zaparciem się — piękna. Te trzy różne

i oddzielne budowle zespolone ze sobą załamywaniami, gdzie nigdzie wzrok spocząć nie może, uwieńczone dwoma garbami, z których jeden spowodowany potrzebami maszyneryj i dekoracyj, potwornie nieodpowiadający całości, drugi zaokrąglony, przeznaczony na główny świecznik, nie odpowiedni pierwszemu, przypominają wielbłąda, który ukląkł, tak dalece czoło budynku jest przygniecionem.

Na niem wyryto: *Kraków narodowej sztuce.* Napis może odpowiedni zewnętrznym kształtom gmachu, lecz niedokładnie określający jego przeznaczenie, skoro sztuka dramatyczna jest tylko częścią sztuki narodowej i nie narodowej. Jak zwykle, szumny napis nie mógł być ani prawdziwym ani dokładnym. Wieńczą go dwie postacie, przypominające piramidy imieninowe lub odpustowe, które przedstawiać mają Zosię i Podkomorzego z Pana Tadeusza, jakby dla stwierdzenia, co zresztą byłoby mylnem, że nie mamy literatury dramatycznej i w niej postaci, godnych zdobić gmach teatralny, że zaś dla zeszpecenia go, trzeba było się u epopei zapożyczyć. Zadaniem wewnątrz gmachu jest budzić śmiech lub płacz; lecz nie należy na zewnątrz pozostawić tworu, wobec którego nie wiedzieć, czy śmiać się, czy płakać trzeba. To też skoro Rada miejska okazała się tak wspaniałą przy budowie gmachu, powinnaby jeszcze zdobyć się na zbytek zrzucenia tych osób, mających wiecznie tańczyć bez

taktu i wdzięku. Winna to sobie samej, Mickiewiczowi, teatrowi i sztuce narodowej.

Kto lubi silne przeciwieństwa, ten zadowolonym być musi, wszedłszy do wnętrza gmachu. Wnętrze w porównaniu z zewnętrznym kształtem budynku, to pierwsze, ale udane wrażenie teatralne. Wszystko tu ładne, odpowiednie, przyjemne dla oka, zarazem wygodne i zgodne z postępem i wymaganiami nowoczesnemi. Zgododźwięk zupełny i nic z piękna nie poświęcono dla użyteczności, podczas gdy piękno w niczem nie szkodzi użyteczności. Między nowoczesnemi komnatami teatralnemi, krakowska jest jedną z ładnych i doskonałych. Nie uwłaczając Krakowowi, dla którego uczucia moje podejrzanemi być nie mogą, powiem, że najlepiej rzecz określił ktoś, zapytując się podczas pierwszego przedstawienia: Czy jesteśmy w Krakowie? Istotnie, jeżeli co zarzucić można, to chyba, że tyle wykwintu połączonego z tak wielką wygodą, nie są odpowiednie może nietyle tradycyom, jak zwyczajom ukoronowanego dziada w purpurowych łachmanach. Ta komnata raczej podobna do salonu młodej, nadobnej, wesołej, nawet zalotnej królowej. A przedewszystkiem jest ona miłą, nietylko dla oka, ale taką, że się w niej z przyjemnością zasiada i przebywa. A to wiele, nietylko dla widzów, ale i dla artystów, dla całości rzeczy i przedsięwzięcia. Jeżeli rozkład salonu rozstrzyga nieraz o jego powodzeniu, to tem więcej przeważa szalę na rzecz powodzeń teatru ładna, przywiązująca do siebie komnata.

Jak tam, tak i tu, oczywiście czynnikiem głównym nie przestaje być gospodyni domu. Jak tam, tak i tu, musi być umiejętnie prowadzona rozmowa i przez wszystkich słyszana. Akustyka ducha i uszów jest niezbędną. Co się tyczy drugiej, można było mieć otuchę już po pierwszem przedstawieniu, gdyż słowa, wypowiedziane ze sceny, dobrze w ucho wpadały. Szczerym zatem pokłonem dla architekty Zawiejskiego i serdecznem powinszowaniem zakończyć należy. Potomni nie zechcą może uwierzyć, że ten sam architekt był twórcą zewnętrznego budynku i przepychów wewnętrznych. Współcześni zrozumieć łatwiej mogli, wiedząc, że zasługę jemu, winę nie jemu, lecz wymaganiom czasów i mięszaniu się nie grzeszących znawstwem czynników, przypisać należy. Wskutku czego nowy gmach jest jakby potworem, który połknął klejnot.

III.

Gdyby gmach stanowił teatr, zadanie byłoby rozwiązane z ukończeniem budowy, a jak na nasze stosunki, zadawalająco, pod pewnym względem nawet świetnie. Gmach przecież jest tylko jednym z warunków teatru, a tutaj nowy gmach stał się był warunkiem niezbędnym. Jak wszędzie, tak i tu, jest on tylko skorupą, nie istotą rzeczy, odzieniem, nie człowiekiem, a nawet doświadczenie uczy, że nieraz przywdzianie błyszczącej skorupy lub świetnej odzieży, nietylko nie dopomogło

do rozwoju rzeczy, ale pozostawiło ją w tyle za tem, czem była w starej powłoce.

Budową gmachu winna też kierować myśl i troska o teatr, o tę istotę rzeczy, którą on ma objąć, o tego człowieka, który ma w nim zamieszkać. Dziwnem zrządzeniem losów ludzie, którzy mieli przeprowadzać, zwłaszcza ci, którzy mieli dokonać dzieła, najmniej sposobni byli połączyć myśl i troskę o gmach z myślą i troską o jego przeznaczenie. Dzieło dojrzewało w powietrzu, które ani estetycznem, ani literackiem nie było.

Kiedy hr. Mennsdorf obejmował tekę ministra spraw zewnętrznych w Austryi w przededniu Sadowy, z pewnem uczuciem dumy wskazując na szematyzm wojskowy, dodawał, że to jedyna książka, którą czyta. Szanowny prezydent Krakowa, Friedlein, któremu przypadło ukończyć budowę nowego gmachu teatralnego i takowy otworzyć, z zadowoleniem stwierdzić mógł przed gronem przyjaciół, że nigdy do teatru nie chodzi, chyba jako członek komisyj, które pod względem bezpieczeństwa badają stan budynku. Nie wynika stąd, aby nie miał być zacnym i użytecznym burmistrzem, ani też, aby za jego rządów Kraków miał się doczekać teatralnej Sadowy; ale przecież był to prawdziwy figiel losu, iż temu właśnie prezydentowi, przypadło zadanie ukończenia gmachu i otwarcia teatru.

W tych warunkach były poważne rękojmie co do utrzymania i ochrony nowego gmachu, ale można było żywić wątpliwości, co się tyczy tego,

co w nim miało być, co w nim miało żyć i rozgrywać się — co do istoty rzeczy i jej przyszłości, bez rozwoju której gmach pozostałby martwą literą, na zewnątrz koszlawą, wewnątrz kaligraficznym tylko popisem. Drugim mężem, któremu *fatum* przekazało przeprowadzenie dzieła, który się takowego z wiarą w siebie, bez której niczego dokonać nie można, podjął, a z godną uznania wytrwałością, nie wolną od uporu, przeprowadził, i tem niewątpliwie dobrze się już zasłużył, iż przecież rzecz ukończył, był sprawozdawca komisyi teatralnej, Dr. Faustyn Jakubowski, który w teatrze błyszczał zwykle nieobecnością, a w pamiętnej rozprawie nad umową w Radzie miejskiej, oceniał wymownie wartość teatru podług tego, czy w lożach znajdują się wieszadła na kapelusze i czy loże lepiej lub gorzej zamykają się. To zapomnienie o *Wilhelmie Meistrze* — gdyż nie przypuszczam, aby sprawozdawca komisyi teatralnej Rady miejskiej nie czytał za młodych przynajmniej lat *Wilhelma Meistra* — znowu mnie doprowadza do owego odłączenia ciała od ducha, skorupy od istoty rzeczy, odzieży od człowieka, nawet do zupełnego zapomnienia o tej drugiej, najlepszej cząstce przez ludzi, tak wielce około pierwszej zasłużonych. Temu zarówno, jak stąd powstałemu w komisyi teatralnej nastrojowi, przypisać należy wiele pomyłek, które dotkliwie mogą się dać w przyszłości i już dziś niewątpliwie dają się uczuć nowemu teatrowi w nowym gmachu, oraz owe nieporozumienia i zajścia między znawcami

a nieznawcami — nieporozumienia i pomyłki, popełnione z konieczności, nie ze świadomością, lecz przez nieświadomość, którą przeistoczono w zaściankową nieomylność. Dotykam tu sprawy sławetnego w swoim czasie zarysu umowy między miastem a Dyrekcyą teatru, który dał powód do zaciętych walk i starć, jeżeli nie Homerycznych, to Arystofanesowskich, w których *antiquo more* kruczek prawny miał zwyciężyć i zamknąć usta osom, żabom, ptakom, i wszelkim gadom i gadzinom, które wymierzyły żądła przeciw sprawozdawcy komisyi teatralnej. I znowu, dawnym zwyczajem, już nie szło o rzecz, lecz o ludzi, a raczej o człowieka. Dlatego wadliwy zarys umowy, conajmniej potrzebujący poprawy, żadnej zgoła nie uległ zmianie i wyszedł z wielkiego koncylium jako dogmat nieomylnego sprawozdawcy.

Wskutku tego umowa uchwalona przez Radę miejską, zasadniczo jest błędną, dlatego, że do zarządu teatru wprowadza dwie władze wykonawcze, dyrekcyę i komisyę teatralną, co sprzecznem jest z najprostszem, zdrowem pojęciem wszelkiego rządu, a zgubnem staćby się mogło zwłaszcza w kierownictwie teatru i to polskiego, bo doprowadzić do anarchii. Zdanie to, wypowiedziane w komisyi teatralnej, dało powód do pożałowania godnego nieporozumienia, jakobym zarzucał twórcom umowy, iż są anarchistami w tegoczesnem pojęciu, to jest zmierzającemi do strasznych przewrotów i zniszczeń za pomocą dynamitu. Zaręczam uroczyście, iż daleką odemnie była

wszelka myśl porównywania twórców umowy z komuną paryską, Ravacholem lub dynamitardami w Barcelonie, że przeciwnie, poczytywałem ich zawsze za statecznych, spokojnych, może zbyt spokojnych obywateli, zacnych i brzydzących się wywrotami z dołu, zarówno, jak zlotem w górę, i że w umowie dojrzałem jedynie śladów naszej dawnej, poczciwej, zakorzenionej staropolskiej anarchii szlacheckiej, co była następstwem pomięszania pojęć, a która objawiała się ograniczaniem każdej władzy zarządczej i wykonawczej, począwszy od królewskiej, przez dodanie drugiej, hamującej lub niweczącej działanie i samodzielność tamtej — anarchii, której tradycyę palestra XVIII stulecia przekazała swoim spadkobiercom.

W jednym z poprzednich rozdziałów uznaję potrzebę nadzoru nad teatrem i tu stanowczo przemawiam za nim, jako za duchową opieką zapobiegającą nadużyciom i skrzywieniu obyczajowo oraz etycznie jego zadania. Lecz dwóch władz zarządczych i wykonawczych w teatrze być nie może, bez szkody dla rzeczy a właśnie zarys umowy stwarzał je, niewłaściwym zakresem działania przyznanym komisyi teatralnej.

W teatrze, jak w państwie, potrzebną jest jednolita, sprężysta, silna władza, bez niej teatr wewnątrz i na zewnątrz musi się rozluźnić. Słabość w rządzie teatru, tak samo jak w rządzie państwa, większe sprawia spustoszenia niż samowola. Doskonała wewnętrzna organizacya, jak ta, którą stworzył dla *Comédie française* dekret Napo-

leona wydany w Moskwie, może wyjątkowo dopomódz kierownikowi teatru, którego dekret ustanowił w osobie — Administratora rządowego. Że zaś u nas podobny zarząd wewnętrzny z trudnością zastosować by się dał, pozostaje tylko jednolita wykonawcza władza Dyrektora, jako niezbędna dla dobrego w teatrze gospodarstwa. — Nadzór zaś etyczno-obyczajowy winien być zawsze powierzony prawdziwym znawcom teatru.

Dodam wreszcie, iż obawiam się, że pieniężne warunki umowy, uczynią w końcu koniecznem powierzanie przedsiębiorstwa wyłącznie zamożnym ludziom. Złe nie będzie wielkiem, dopóki znajdą się majętni obywatele, chcący podjąć się trudu a ponosić straty, ale stać się może zgubnem z chwilą, w której ich zabraknie. I tu także przeważyło nie zrozumienie teatru i jego przyszłości a uwzględnienie tylko drugiej strony zadania to jest gmachu oraz źle zrozumianych korzyści gminy. Jedyną bowiem tu prawdziwą korzyścią gminy, jest zapewnienie bytu teatru i postawienie go w warunkach umożebniających, ułatwiających, i ustalających dobrą, zgodną z pożytkiem społeczeństwa, scenę.

Duch przewodniczący przeprowadzeniu, zwłaszcza dokończeniu dzieła, sprzecznym będąc z duchem zadania, tak dalece obawiał się, aby ten drugi nie zaważył na szali, iż czyniąc mu konieczne ustępstwo, spóźnionem powołaniem, tak zwanych znawców, wszelkiemi siłami i sposobami usiłował udaremnić owo ustępstwo. Była to treść i dążność komedyi znawców. Z początku pytano

ich, zasięgano rady we wszystkich przedmiotach podrzędnych i szczegółach nieważnych z wielką względnością, uznaniem i uszanowaniem dla ich wiadomości i doświadczenia. W trzech głównych rzeczach: gmachu, umowy, dyrekcyi, albo wcale nie pytano o ich zdanie, albo wbrew takowemu postąpiono sobie, aż wreszcie wezwano ich nie na to, aby skorzystać, lub nie skorzystać z ich rad, ale, co zapewne pierwszy raz się zdarzyło, aby znawców posadzić na cenzurowanem, poddać ich przeszłość ostrej ocenie, a wśród wesołych obrad Rady miejskiej, odsądziwszy ich od znawstwa, szydzić z nich, obsypać dowcipami słonymi, acz pozbawionymi soli attyckiej i uśmiać się owym znanym błogim śmiechem na tem pierwszem przedstawieniu, danem pod zarządem miasta, chociaż jeszcze nie w nowym gmachu.

Nie mówiąc o innych brakach, był tu brak logiki; bo albo komisya teatralna gruby popełniła błąd, wzywając jako znawców tych, których od znawstwa odsądziła, albo odsądzając istotnych znawców od znawstwa i wszelkiego wpływu na sprawę, mimowolnie w błąd wprowadzała Radę miejską.

Takie przecież ciągłe mimowolne wprowadzanie w błąd, miało najskuteczniej posłużyć do zwalczenia, do pogromu znawców, do przeparcia umowy, przeciw której bardzo poważne odezwały się w samej Radzie miejskiej głosy, obok dotkliwych i przykrych dla przyszłych zwycięsców. Rozprawy nad umową miasta z przyszłą Dyrekcyą

teatru, w Radzie miejskiej, przedstawiły obraz walki, w której wczorajsi przeciwnicy szli do boju ręka w rękę, wykazując jasno i namacalnie ujemne strony zarysu komisyi. Nic nie pomogło! Cięta wymowa, zwłaszcza gruntowna znajomość przedmiotu sprawozdawcy, zniweczyć miały wszelkie rozumowania strony przeciwnej i zgnieść przeciwników, zdruzgotać znawców, »wtrącić ich w otchłań z skrępowanemi rękami i nogami,« a pewne niedokładności lub błędne twierdzenia posłużyć miały tylko do tem spieszniejszej i świetniejszej wygranej.

Pominę je jako dla potomnych obojętne, powiem tylko że sprawozdawca twierdził, iż członek komisyi teatralnej, Franciszek Paszkowski, który bronił w niej zdania znawców, a chwilowo bawił we Lwowie na Sejmie, odstąpił był wkońcu od tej obrony i zgodził się na zarys większości komisyi. Poseł Paszkowski, który rano przybył ze Lwowa a niespostrzeżenie wszedł był do komnaty radnej, powstał, aby tę niedokładność sprostować. Rozumowanie jednak sprawozdawcy, zapanowało nad zgromadzeniem tak potężnie, iż pod jego wrażeniem, zwłaszcza tego co mylnie twierdził, raptem stopniał wszelki przeciw umowie opór, i przyjętą została w całości — tak, iż nawet przeciwnicy nie zaznaczyli, że była w Radzie poważna przeciw niej mniejszość, co ze względu na przyszłość, pozostanie pożałowania godnem. Jak zbyt często u nas, dla miłej zgody, ze znużenia i dla zakończenia, uchwalono wadliwą umowę, i ustalono

niekoniecznie pożądany na rzecz wpływ, po rozprawach dość gorących i namiętnych, lecz ostatecznie płonnych, podczas których można było zawołać *ne sutor ultra crepidam*, wtedy, gdy jedni mowcy schodząc z gruntu prawniczego, a inni z gruntu budowy gmachu, rozprawiać poczynali o mniej przystępnym dla nich przedmiocie, wzrostu i upadku teatru.

Te rozprawy i ten ich koniec dowiodły, o czem wątpić nie można było, iż Rada miejska, chociaż w niej niewątpliwie znajdowali się znakomici znawcy i miłośnicy teatru, nie jest przecież ciałem właściwem dla zapewnienia bytu teatru, dla czuwania nad jego rozwojem, że nie jest słońcem, którego promienie zdolne go ogrzać i oświetlić. Teatr musi się wydobyć z więzów zaściankowych i wznieść się ponad miejscowe poglądy i cele, jeżeli nie ma być szopką. W Radzie miejskiej przeważają względy miejscowe, a krępują ją zawsze więzy rogatkowe. Rada miejska jest wyrazem dążności i życzeń ograniczonych jej widnokręgiem — teatr jest tworem i kwiatem wykształcenia całego społeczeństwa. Zasłonić go przed natarczywością wpływów miejscowych, jest to zapewnić mu szersze, odpowiednie jego powołaniu działanie i przyszłość w wyższem znaczeniu; nadać mu rozmiary pozarogatkowe. Toteż w ustroju i stosunkach nowego teatru w Krakowie, ważnym i zbawiennym czynnikiem jest udział kraju za pośrednictwem Wydziału krajowego. Każdy dbały o rozwój i byt sceny, musiał pragnąć, aby ten

czynnik powołanym został, conajmniej do współdziałania. Stało się to zapomocą udziału funduszu krajowego w budowie gmachu, oraz zasiłku uchwalanego przez Sejm. Życzyć sobie należy, aby współudział i nadzór kraju, nie były czczemi, lecz żeby sięgały do istoty rzeczy, żeby były zawsze przeciwwagą zaściankowych wpływów. Przez to tylko teatr nabrać i zachować może znamię poważne, ogólno-narodowe. Mięszanie się w zarząd i wewnętrzne sprawy teatru ciała obradującego nie może dobrych sprowadzić skutków; jest to jedna z tych rzeczy, które usuwają się z pod walk publicznych, które potrzebują rządu i władzy także duchowego nadzoru lecz nie znoszą sprzeczek i zapasów stronniczych. Bardzo też trudno, aby w końcu teatr nie roznamiętnił ciała licznego, z wyborów powstałego, i nie został wtrącony na manowce, wśród drobnych sporów, wywołujących gorące walki.

Teatr w Krakowie po upadku kongresowej Rzeczypospolitej nie zawsze był dobrym, ale że nieraz był dobrym, zawdzięczał to w znacznej części temu, iż miał do czynienia co do zarządu tylko z rządem, z jednolitą władzą, która może czasem grzeszyła obojętnością, lecz ani przeszkadzała, ani psuła, ani krzyżowała działania dyrekcyi zbytnią gorliwością, lub mięszaniem się dokuczliwem w szczegóły. Gdyby dyrekcya teatru chciała zawsze i we wszystkiem dogodzić sześćdziesięciu radcom miejskim, wytworzyłaby w zarządzie zamęt; nie chcąc wystawić na niego sceny, znajdzie

się zapewne nieraz w położeniu narażenia sobie kogoś z tych sześćdziesięciu, a wystarczyć to może, aby zatruć jej życie a utrudnić zadanie.

Prócz tego, że teatr przeniósł się z dawnego do nowego gmachu, zaszła ta właśnie zasadnicza w jego istnieniu różnica, iż budynek z własności rządowej stał się miejską. Z tą przemianą, choćby niekorzystną, liczyć się trzeba. Lecz właśnie wobec niej przychodzi mi powtórzyć moje *ceterum censeo*, iż tylko przejęcie teatrów krakowskiego i lwowskiego przez kraj, zapewnić może poważny ich byt, prawdziwy i trwały rozwój, i że w takowy wtedy dopiero uwierzę, gdy zobaczę, że kraj, biorąc teatr w swój zarząd, bierze do serca i ocenia należycie jego ważność i zadanie w Polsce oraz niebezpieczeństwa skrzywienia jego powołania.

IV.

Odłączeniu pojęcia gmachu od pojęcia teatru, owemu abstrakcyjnemu w swoim rodzaju zrozumieniu rzeczy, przypisać należy przedwstępne zawikłania, przesilenia i zawody. Tylko nieznajomość stosunków teatralnych, mogła sprawić, że z lekkiem sercem zapowiedziano urzędowo otwarcie teatru na 1-go października 1893 r., a oddano go przedsiębiorstwu 21-go, że pozbawiono je przez siedm najważniejszych dla okresu teatralnego tygodni, przedstawień i narażono na wstępie nową

dyrekcyę na dotkliwą stratę, bo na taką, która powetowaną być nie mogła — że tem samem zrobiono uszczerbek teatrowi. Nareszcie nadszedł dzień prawdziwego, nieodwołalnego ani odwołanego otwarcia nowego gmachu. Był on, pomimo ujemnych stron postępowania, dniem zaszczytnym dla Rady miejskiej i dla wykonawców jej chwalebnej, dobrej względem teatru polskiego woli, jej ofiarności. Uroczystość poważnie urządzona, zgromadziła wszystkie niemal znakomitości kraju, tak, iż w dniu tym sprawa teatru u nas zdawała się budzić zajęcie i pieczołowitość, które ją nie zawsze otaczają, które są raczej świątecznemi niż codziennemi.

Uroczystość wzniosła się przecież w tak wysoką i transcendentalną w swoim rodzaju dziedzinę, tak dalece rozłączono pojęcie o teatrze, od wszystkiego, co w nim jest ziemskiem, znikomem, ułomnem, chociaż niezbędnem, iż zapomniano o aktorach i pominięto ich. Jeżeli kiedyś potomni odmurują akt, spisany przy otwarciu teatru, daremnie szukać będą na nim podpisów artystów dramatycznych; nie znajdą też w opisach uroczystości wzmianki o nich, i prawdopodobnie stanie się to dla przyszłych badaczy minionych dziejów i obyczajów, niełatwą do rozwiązania zagadką. Niezawodnie trudno im będzie zrozumieć i wyobrazić sobie teatru bez aktorów; a porównywując znamiona i zwyczaje czasu, dojdą do przekonania, że przecież w tej mierze inne musiały być w Krakowie wyobrażenia i pojęcia, niż w całym świe-

cie — i zapiszą, iż odróżniało to ów gród oraz nadawało mu piętno niezwykłej samodzielności.

Nie łatwiej nam współczesnym, zdać sobie sprawę z powodów tego zapomnienia i pominięcia, które, jak mówiono, miały się pierwotnie ograniczyć do wieczoru urządzonego przez Radę miejską dla uczczenia otwarcia teatru. Czy przyszłoby ich szukać w owem wysokiem i transcendentalnem pojęciu teatru, czy też wprost przeciwnie, w bardzo niskich, bardzo małomiejskich i zaściankowych uczuciach i zapatrywaniach, zawsze górować będzie nad wszystkiem, niezwykłość pomysłu, urządzenia uroczystości otwarcia teatru, bez współudziału w niej aktorów, z poniżeniem i obrażeniem całego ich cechu, w dniu rozpoczynającym nowy żywot sceny. i zaznaczającym zamiar dźwignięcia jej. Małostka ta, była wielką śmiesznością, i posłużyć może kiedyś do odtworzenia mieszczki krakowskiej z końca dziewiętnastego stulecia.

Między społeczeństwem a tymi, kórzy je na deskach przedstawiają, było, jest i będzie pewne odgraniczenie; już prawa optyki tego wymagają. Stąd jednak, do pomiatania niemi i poniżania ich na gruncie teatralnym, daleko! Wykształcone narody, dawno rozwiązały zadanie, i z zachowaniem potrzebnego odcienia, wyznaczyły artystom dramatycznym należne im i odpowiednie ludzkiej godności miejsce. Nie poniżają one w artyście człowieka, bo wiedzą, że to w pierwszym jest najlepszem, co jest ludzkiem. I nie rzucają na całą rzeszę artystów kamieniem, bo już doszły do tej

dojrzałości, iż wiedzą, że wady i ułomności zarzucane im, są ludzkiemi, tylko, jak to Goethe powiedział, w skutku otaczających okoliczności i wymagań zawodu, więcej wypukłemi.

Nie sądzą zresztą, aby nie być sądzonemi, dla tego, że to, co u aktorów jawność ciągła ich życia uwydatnia zwykle jaskrawo, nie jest innem, a często nie gorszem od tego, co zakrywają stosunki prywatne, lub obłuda. Nie ma zaś narodu, któryby przypuścił, iż uroczystość teatralna może się bez współudziału aktorów odbyć. Niepodobna oczekiwać, ani żądać podniesienia się teatru, bez jednoczesnego podniesienia stanu aktorskiego; poniżaniem i pomiataniem nie wykształci się go, ani obudzi się w nim szlachetniejszych dążeń; obrażając miłość własną, spotęguje się tylko próżność i drażliwość.

Z drugiej strony, z całą przychylnością powiem aktorom: ułatwiajcie społeczeństwu jego względem was zachowanie się, artystycznem, nie komedyanckiem zrozumieniem i spełnianiem waszego zawodu, oraz duchem cechu zamało między polskimi artystami dramatycznymi rozwiniętym. Tymi dwoma środkami zwalczycie niesłuszne uprzedzenia, zajmiecie stanowisko, które się wam należy, ani za wysokie, ani za niskie w społeczeństwie, i zasłonicie się przed dokuczliwościami tych, co nie umieją inaczej się podnieść, jak poniżając innych — bo wartością osobistą i godnością cechu, wzniesiecie się nad nie. Liczcie zaś na to, że w zajściach i przejściach, jak te, do których

dziwnem zrządzeniem, dało powód otwarcie nowego w Krakowie teatru, będziecie mieli, jakeście mieli, po waszej stronie, nietylko miłośników sceny, ale rozumnych i szlachetnie myślących ludzi, zwłaszcza, jeżeli jak w tym wypadku, postąpicie sobie z godnością. Bądźcie zaś pewni, że śmieszność urządzenia uroczystości otwarcia nowego gmachu teatralnego z pominięciem artystów dramatycznych, nie na was spadła.

Promieniem słonecznym, który oświetlił uroczystość, była mowa ks. marszałka Eustachego Sanguszki. W miejscu przeznaczonem poezyi, przemówiła poezyą uroczą, która duszę i usposobienie wewnętrzne człowieka przedstawiała. Wzniosła się ponad wszelkie o przedmiocie komunały, ogarnęła wszystko, co w nim jest szlachetnego i podniosłego. Nowy gmach przypomniał mowcy piękne wspomnienia i natchnął go myślami o tem, co w nim żyć, drgać i rozgrywać się winno. Czerstwemi były wspomnienia, zdrowemi myśli.

»Teatr, i to piękny i wygodny — rzekł książę Marszałek — jest potrzebą dzisiejszych pokoleń. Jest on uzupełnieniem każdego większego miasta. Znaczenie narodowe ma niezawodnie bardzo doniosłe. Czy ma znaczenie jako czynnik moralizujący? Nie sądzę. Od tego jest Kościół, poniekąd szkoła, wreszcie jest ognisko rodzinne. Zato jest niezawodnie czynnikiem cywilizacyjnym« — i dodam jednym z wyrazów każdej cywilizacyi i oznaką jej stopnia, tak dalece, że aby stał na pewnej wysokości, raczej potrzebuje publiczności

wykształconej w szkole i rodzinie, niż sam zdolnym jest ją wykształcić. Kiedy lud ateński spieszył na przedstawienia komedyj Arystofanesa i odczuwał każdy dowcip, każdy żart, każdy zamiar składał dowody, nietylko że bogato był od przyrody uposażony, ale także wysokiego już wykształcenia i cywilizacyi.

Wzniosłego i subtelnego umysłu, szlachetnego i subtelnego serca, książe marszałek Sanguszko, wypowiedział w swej mowie zdanie o teatrze, z którem kilkakrotnie czytelnik spotkał się w tej książce.

V.

Wieczór ujrzeliśmy nowy teatr krakowski w nowym gmachu; ujrzeliśmy istotę rzeczy, jej początek. Przemówienie dyrektora Tadeusza Pawlikowskiego i zgodność takowego z zamiarem, uwidocznionym w tym początku, musiały nietylko miłe sprawić wrażenie, ale dobre, poważne obudzić nadzieje. Fredro, Słowacki, Konfederaci Barscy, to kolumny, dźwigające i zdobiące teatr polski, i tym wyborem w dniu rozpoczęcia swej działalności, Pawlikowski nietylko uczcił naszą literaturę dramatyczną, ale postawił niejako drogowskaz z którego wnosić można było, iż za jego dyrekcyi, tak, jak należy, pierwsze miejsce zajmie w teatrze literatura narodowa, bo przez swoje najcelniejsze utwory i najznakomitszych pisarzy.

Pomimo pięknego kształtu i poezyi prologu

Asnyka, wypowiedzianego w dniu otwarcia, zwątpienie wyrażone w nim o tych wszystkich, którzy zdolni dziś odczuć ważność narodową teatru, a położenie całej nadziei w tych, którzy o niej pojęcia mieć nie mogą — należało do nadzwyczajności dnia tego, a wolnem nie było od dążności przykrej. Pokrewna wznowionym w tym czasie próbom rozstroju w kraju, wtrąciła w uroczystość artystyczną jakiś obcy jej pierwiastek, goryczy społeczno-politycznej. Dyrekcya Pawlikowskiego pozwoliła następnie nie zejść w sądach i uwagach o niej z gruntu wyłącznie teatralnego. Na nim pozostała i usprawiedliwiła życzliwość i otuchę, którą wzbudziła. Pierwsze jej kroki już nie pozostawiały najmniejszej wątpliwości o ważnym czynniku, bo o zamiłowaniu teatru, dyrektora. Nie o tem, z którem każdy przedsiębiorca się popisuje, lecz o prawdziwem, istotnem, o tem, które jest samo dla siebie celem i dźwignią rzeczy.

Powierzenie pierwszej dyrekcyi nowego teatru Tadeuszowi Pawlikowskiemu, wynikło z początku, z konieczności oddania jej zamożnemu przedsiębiorcy. Nie lubię zaglądać do cudzej kieszeni, ale przyznać trzeba, że było pomyślnem zdarzeniem, iż się znalazł człowiek chętny i zamiłowany w teatrze, który po raz pierwszy od starosty Kluszewskiego, założyciela polskiego teatru w Krakowie, mógł obracać funduszami teatralnemi bez obawy o własny byt. Jest to zawsze siła, która umiejętnie użyta, może dobre sprowadzić skutki; nadużyta mogłaby być zmarnowaną bez pożytku dla nikogo.

Trudno o lepsze dowody już nietylko najlepszych chęci, ale i istotnych usiłowań, jak te, które na wstępie złożył był nowy dyrektor. Niczego nie szczędził, niczem ani odstraszyć, ani ubezwładnić, ani wyzuć się z wiary w powodzenie nie dał. Zrobił na razie co mógł i jak sam sądził, że będzie najlepiej, a to drugie nie jest obojętnem, bo szczególnie w teatrze, lepiej jest mieć swoje własne zdanie, choćby ono czasem było mylnem, niż kierować się cudzem, zwłaszcza cudzemi zdaniami i obcą wolą. Wziął się on zaraz do napraw, których nie użyteczność, ale praktyczność w stosunkach krakowskich, dopiero czas i doświadczenie wykazać mogły, lecz którym zasadniczo przyklasnąć należało. Zaprowadził, przynajmniej na początku, codzienne przedstawienia, co jest prawidłowym stanem teatru, co mogło pomódz do rozszerzenia i ustalenia zamiłowania publiczności do niego. Zniósł benefisy, które winny pozostać odznaczeniem, od czasu do czasu, pierwszorzędnych artystów, czemś w rodzaju orderów, którymi monarcha wynagradza dobrze zasłużonych, a które w Krakowie zostały spospolitowane najzupełniej. Zaprowadził wynagrodzenie od występów, które przy dobrym rządzie, może się stać bodźcem i oparte jest na słuszności.

Pierwsze przedstawienie w nowym gmachu — jak już powiedziałem — naszkicowało korzystnie kierunek dyrekcyi. Odsłoniło ono przykrą rzecz, niebezpieczną dla teatru polskiego, iż tradycya Fredrowska ginie, niknie, iż coraz trudniej naszym

artystom odtwarzać postacie w Fredry komedyach. Wielu pamięta jeszcze Rychtera, Królikowskiego, Żółkowskiego, Bendę, Nowakowskiego i Smochowskiego, a nie ma już ani Cześnika, ani Jowialskiego, ani Papkina. Tu ratunek konieczny, niezbędny. Gdzie go szukać, gdzie go znaleźć? Trzeba nowych talentów, aby wskrzesić stare postacie; ale trzeba i zamiaru, przeświadczenia, przekonania, że to jest obowiązkiem i zadaniem zespolonem z istotą, z treścią polskiego teatru — że bez spełnienia go, teatr polski i polscy artyści, znaczną część powodu bytu stracą.

Pierwsze przedstawienie i początki nowego teatru, wykazały towarzystwo dramatyczne, złożone z dawnych, znanych publiczności sił, i z nowych licznych, nierównie liczniejszych, pospiesznie ze wszystkich stron powołanych. Ci dawni, ta ongi — jak ją nazwałem wyżej — młoda gwardya, była już wtedy starą gwardyą, która niestety wymierała, ale na szczęście nie poddawała się — i ona była podstawą, przeszłością i teraźniejszością, była rzeczywistością. Nowy zaś zastęp — to była dopiero nadzieja, jak każda nadzieja może zawodną, chociaż w swojej tajemniczości pełną zapewne najlepszych i najmilszych niespodzianek. Te jednak usuwają się z pod rozumowania i rachuby, a pewnikiem jest, że każdy teatr oprzeć się winien, jeżeli może, na świetnej przeszłości, na dobrej tradycyi, na szkole, na doświadczeniu i wypróbowanych talentach. Ci zatem z młodej niegdyś, wtedy już stare gwardyi krakowskiej, którzy wyjątkowo znakomitą

stworzyli byli samoistnie szkołę, którzy przechowali tradycyę, a posiadali zawsze talent, stanowili prawdziwy zawiązek nowego teatru — nietylko jako bojownicy na scenie, ale jako ci, którzy uczyć musieli młodych, jak należy iść w ogień. Wszędzie stara gwardya nietylko sama przez się przedstawia siłę, ale także wzór dla żołnierzy. Dobre kadry i podoficerowie równie są ważnym czynnikiem, jak dowództwo, a młodzi przy starych, łatwiej się wykształcą, niż pod okiem najumiejętniejszego kierownika. W końcu, dobra i doświadczona gra, przemoże złą i do dojrzałości ją doprowadzi. Teatr, w którymby brakło starej gwardyi, podobnymby był do armii, z samych rekrutów złożonej; mogą oni cudów waleczności dokazać, mogą nosić w tornistrach laski marszałkowskie, ale sztuki wojennej znać nie mogą, a każde wojsko dopóki jej nie nabędzie, jest ruchawką.

Starą gwardyę, jeżeli w dobrej wykształcona była szkole, zachować — o ile się da — i z jej pomocą młodą kształcić, tak, aby i ona kiedyś stała się wzorem, oto, co zawsze należy robić. Reszta zależy od szczęścia, od przypadku, od pojawienia się talentów prawdziwych lub nadzwyczajnych, wreszcie od umiejętnego kierownictwa.

Z sumptem sprawione przez miasto dekoracye, z większym jeszcze stosunkowo nagromadzone przez dyrekcyę zasoby wystawy, sprzęty, stroje, zbroje, przybory, rekwizyta i dodatkowe dekoracye, zaznaczały także nowy, a błyszczący okres teatru w Krakowie. Ramy, godne pięknego obrazu.

wykształconej publiczności, dopóty brak mu istotnej i silnej podwaliny duchowej; w uczęszczanie do teatru, nie dla teatru, z obowiązku tylko politycznego, nie wierzę i mało takowe cenię. I oto najważniejsza naprawa w dziedzinie teatralnej u nas, ta, która mu może nadać właściwy kierunek i zapewnić jego byt artystyczny. Nie materyalnego poparcia, ale obudzenia się zajęcia i pieczołowitości wyższych warstw społeczeństwa dla teatru, współudziału duchowego każdej arystokracyi, rodowej czy umysłowej, społecznej, czy naukowej, życzyć mu przedewszystkiem trzeba. Jeżeli stara gwardya aktorska wyrabia młodą, to tylko światła, arystokratyczna w szerokiem znaczeniu tego słowa publiczność, wpływać może na artystów, na rozwój sztuki dramatycznej. Potrzebnem tu jest pewne poduszczenie. Dobra publiczność — to także szkoła dramatyczna. Trudności, które towarzyszą kierownictwu teatru, znane są, w Polsce tkwią właśnie przeważnie w publiczności. Obecnie zwiększa je, ogólne w całym świecie obniżenie poziomu teatru, może przekształcenie się jego, dla mnie nieprzystępne i niezrozumiałe, w teatr przyszłości. U nas zaś zwiększa je, brak na razie nowych talentów aktorskich, pewna w tym względzie posucha, na którą zwłaszcza w początkach drugiej połowy XIX. stulecia nie można było się skarżyć; dalej brak szkół dramatycznych; zniknięcie zawodowych informatorów, w rodzaju Chełchowskiego, Jasińskiego, Chęciń-

jednemu wystawiono w nim pomnik, tem więcej należało pamiętać i należałoby sobie przypomnieć tych, którzy się złożyli na istnienie, byt i życie teatru polskiego, autorów i artystów dramatycznych i że powinnoby się znaleźć w gmachu miejsce, poświęcone ich pamięci.

W naszem położeniu ten nowy teatr w tym nowym gmachu stawał się w dniu otwarcia cząstką bytu narodowego, z tylu stron zagrożonego; to mu nadawało znaczenie wyjątkowe i może tragiczniejsze, niż tragedye, które na scenie są przedstawiane.

Oberammergau w 1900 roku.

Wielu uczestników katolickiego kongresu monachijskiego, także kilku polskich, podążyło w sobotę dnia 29 września do Oberammergau. Przyłączyłem się do nich wraz z Ojcem Stefanem Pawlickim, profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego i Aleksandrem Wodzickim, synem Antoniego.

Ta wycieczka nie ma już ani zasługi, ani wdzięku pielgrzymki. Dojeżdża się do miejsca pociągiem kolei żelaznej. Taki jednak był tłok w wagonach, że wprawdzie mieliśmy bilety, ale miejsc nie mieliśmy i w postawie stylitów Tebaidy, na kuferkach w korytarzu, znaczną część drogi przebyliśmy, pędząc wzdłuż owego uroczego jeziora Starnberg, w którem król Ludwik II, co cesarską koronę królowi pruskiemu ofiarował, utonął, pozostawiając po sobie tyle pomysłów i dzieł — szału.

Ślicznym jest krajobraz Oberammergau; jedna on odrazu i odrazu doznaliśmy przyjemnego uczucia, że są to właściwe ramy dla tego, co jutro widzieć mieliśmy i że tylko w takich pożądanem jest to widzieć.

Przedstawienia pasyjne w Oberammegau znalazły się w 1900 r. w okresie przejściowym, po-

niekąd przekształcenia, ważnego dla ich przyszłości, bodaj i bytu. Wybudowanie krytego gmachu, stroje, dekoracye, wydoskonalenie sceneryi, pomoc i rady udzielone przez monachijskich malarzy, to może jeszcze nie zerwanie z przeszłością i tradycyą, ale przecież ich przeistoczenie i znaczna zmiana.

Kształt wszechrzeczy, biorących udział w odnawiającem się wciąż życiu i mających mu służyć dalej, przemienia się. Twierdze, jeżeli mają być obronnemi; zamki, jeżeli mają być zamieszkałymi; armie, jeżeli mają być bitnemi — muszą ulegać zmianom, muszą uwspółcześniać się. Misterya w Oberammergau nie mogły do pewnego stopnia wyzwolić się z pod ogólnego prawa. Mniejsza o kształt, idzie o ducha! Idzie o to, aby w twierdzach i w armiach nie wygasły rycerskość i bitność; w zamkach tradycya, obyczaje, cnoty patrycyatu; w misteryach wiara religijna.

Rok przedstawień zbiegł się do tego z końcem stulecia, a widowisko, na którem mieliśmy być nazajutrz — zapowiedzianem było jako ostatnie. Z powodu wielkiej liczby widzów, dano jeszcze dwa w poniedziałek i wtorek na cel dobroczynny.

Już dworzec miał znamię wszechświatowe. — Różnojęzyczny tłum, wszystkie europejskie i niektóre zamorskie narody. Słyszało się wszelkie języki, jakby ludzie na wzór apostołów obdarzeni zostali naraz zdolnością przemawiania nimi; romańskie i słowiańskie włącznie z rosyjskim, skan-

dynawskie, dyalekta germańskie; mowa angielska przeważała z dwoma akcentami: wielkobrytańskim i amerykańskim. Dzieci miejscowe o długich włosach witają nas rezolutnem: *good day*. Droga od dworca do biura zamówień, to istny obraz wędrówki ludów. Piękne miejscowe pierwowzory męskie, także z długimi włosami, potrzebnymi dla przedstawień pasyjnych, przesuwają się po schludnych ulicach wioski, leżącej u stóp naprzemian zielonych i skalistych gór, które ją okalają. Orzeźwiające powietrze i wszędzie świeżość; pomimo ruchu, który za parę dni ustanie i gwaru, który zamilknie, to ustroń. Wznosi się nad nią dzwonnica parafialnego kościoła. Nowo wybudowany dla tegorocznych przedstawień potężny gmach, przyjemne sprawia wrażenie — bo nie wydaje się być teatrem.

Strzały moździerzy zapowiadają jutrzejszą uroczystość; wszystko tu nastraja do niej, ale pozostaje się pod podwójnym wpływem: nadziei zadowolenia przekonań i uczuć religijnych — obawy, aby czem obrażonemi nie były.

W niedzielę 30 września od godziny 5 z rana Msze św. odprawiali licznie przybyli księża, między nimi bardzo wielu z Francyi, przy ołtarzach obszernego parafialnego kościoła. O godzinie 6-tej suma. Znowu tłum i ścisk i znowu po nabożeństwie pielgrzymka ludów z kościoła na miejsce pasyjnego przedstawienia. Ale teraz cały ten tłum śpieszy z namaszczeniem, pod wpływem jakiegoś niezwykłego uczucia, jeszcze niepodniosłego, ale

już niepospolitego. Gmach napełnia się; jest przepełniony. Cisza, skupienie, trwożliwe oczekiwanie'; słucha się, raczej śledzi się przebiegu, nie ma oklasków.

Działanie zwalnia, powstrzymuje i obciąża chór. — Przed rozpoczęciem każdego oddziału pasyjnego, podług czwartej Ewangelii św. Jana — jest ich ośmnaście — występuje chór, złożony z mistycznych postaci; prolog (Józef Mayr) i naczelnik chóru (Jakób Rutz) uprzedzają opowiadaniem działanie; dopełnia takowe chór śpiewem; rozstępuje się on i wtedy podnosi się zasłona i ukazuje się w głębi sceny, odpowiedni obraz ze Starego Testamentu, poczem znowu chór przemawia, a dopiero, gdy się usunie, rozpoczyna się działanie pasyjne.

Odpowiada to teologicznemu związkowi Starego Testamentu z Nowym Testamentem; uwydatnia figury Starego, zapowiadające i uosabiające zdarzenia Nowego. Scenicznie zaś umożebnia kolejne przygotowanie pasyjnych oddziałów. Nie można jednak powiedzieć, aby to było korzystnem dla przedstawienia, aby nie osłabiało wrażenia. Żywe obrazy ze Starego Testamentu, ułożone przez malarzy, były niektóre dobre; widzi się jednak nieraz piękniejsze. Peryodyczne występowanie chóru ośmnaście razy, opowiadanie prologu i naczelnika, śpiewy solistów oraz zbiorowe, są nieco jednostajne, w końcu nużące; tem więcej, że ani muzyka, ani głosy nie dorosły do zadania, a prostoty i wdzięku ludowego nie mają; nie mają ich,

a przecież cała ta część przedstawienia nieco szopkę przypomina.

Z zapartym tchem, z upragnieniem, z natężoną uwagą oczekujemy pasyjnych oddziałów, żywego, ewangelicznego słowa, rozpoczęcia i przebiegu największego, najdonioślejszego w świecie wypadku, ukazania się Zwycięzcy!

Wjazd Jezusa do Jeruzalem. Tem rozpoczyna się działanie i tu po raz pierwszy widzimy Go. — Wjazd nie sprawia spodziewanego wrażenia. Ta ludowa scena, jak wogóle wszystkie tu jej podobne, jest zimną, bo bez ożywienia, bez dostatecznego ruchu, nieco ospale przedstawiona, nie ma w niej nic ani oryentalnego, ani żydowskiego; bierze w niej górę ciężkie, a przez piwo jeszcze bardziej ociężałe, bawarskie usposobienie. — Z Jezusem Chrystusem-Człowiekiem trzeba się oswoić, zanim przemówi do najgłębszych uczuć, bo trzeba je do tego nietylko nastroić, ale i ośmielić. Tak się przywykło Chrystusa, jako Boga, kochać i czcić, przed Nim korzyć się, że tylko z pewną trwogą przypuszcza się pojęcie Jego człowieczeństwa i widzi się Go, jako człowieka. A jednak Chrystus jest Bogiem, ale stał się także człowiekiem; to jeden z artykułów wiary, podstawa naszej religii i dla tego może jedną z największych zasług pasyjnych przedstawień, iż czynią przystępnem pojęcie człowieczeństwa Jezusa Chrystusa, iż oswajają z Jego ludzką istotą, iż przyzwyczajają do Jego człowieczeństwa, godząc je z Jego bóstwem.

Zaraz po wjeździe Chrystus karci przekup-

niów w świątyni, wywraca ich stoły, chłoszcze ich samych. Rzecz nie jest dobrze odegrana. Chrystus w tym wypadku i właśnie wskutek swojego człowieczeństwa, oburzył się, zawrzał wielkim, natchnionym gniewem i to powinno było być uwydatnionem — tylko wtedy mogło wywrzeć wrażenie. Wykonanie niemal powolne, mechaniczne, metodyczne, mające w sobie coś doktrynerskiego, nie zdaje mi się odpowiadać tekstowi ewangelicznemu, a nie odpowiedziało mojemu oczekiwaniu.

Sceny, narad żydowskich kapłanów Sanhedrinu, przeplatają inne i są w porównaniu z temi innemi, wciąż słabsze; znowu nie ma dobrze uwydatnionej zagorzałości, zapalczywości, sekciarstwa; sceny, w których widnieje nowa wiara i w których Chrystus występuje, nierównie lepiej, prawdziwiej, jakoteż wdzięczniej są przedstawione.

Nareszcie coś, co w niezwykły sposób przemawia do nas, coś, co przedstawionem jest z prostotą i prawdą, z jakiemi chcianoby, aby wszystko przedstawionem było: Pożegnanie w Betanii z matką i przyjaciółmi. Tu po raz pierwszy występuje Matka Boska (Anna Flunger). Ratuje ją jedynie, iż jest pierwowzorem murilloskim, iż bardzo przypomina drezdeńską murilloską Madonę, chociaż ten pierwowzór Najśw. Panny nie jest moim ideałem. Zresztą głos niemiły, nosowy i nic, coby do serca lub wyobraźni przemawiało. Tu także po raz pierwszy ukazuje się wielkiego uroku postać w tym ludzkim i nadludzkim dramacie —

Magdalena (Berta Wolf). Owal bez zarzutu, gra niema, mimiczna, wyborna, przywiązująca, bo mówi o jej skrusze, zabarwionej jeszcze lękliwym wstydem, o jej wierze w naukę Mistrza i o jej do Niego przywiązaniu. Gdy przemawia, urok jeżeli nie całkiem znika, to przecież się osłabia. Ale Magdalenie trzeba wiele przebaczyć. Czasem mały szczegół dużo mówi; takim szczegółem jest doskonale, z miarą okazana, znana, pobożna zapobiegliwość Marty; drobny to rys, ale nadaje, że tak powiem, miejscowe, ewangeliczne znamię. Wogóle cała ta scena jest wytwornie a głęboko serdeczna i głębokie też robi wrażenie. Czuje się, że tak, a nie inaczej rzecz się wtedy odbyła i że tak a nie inaczej w niej zachowały się osoby działające.

Ostatnia podróż do Jerozolimy zapoznaje nas z Judaszem i nizkiemi namiętnościami, które nim miotają. — Judasza przedstawiał Jan Zwink i on ze wszystkich grał najbieglej, najbardziej zbliżał się do sztuki aktorskiej, ale dlatego, że istota roli na to pozwala, nawet do tego zmusza. Gdyby można i należało użyć tego wyrażenia, powiedziałbym, że Zwink był najlepszym aktorem, ale tu o to nie idzie i iść nie może i oddać muszę słuszność Zwinkowi, że było coś więcej i coś lepszego w nim, jak gra aktorska. Był on przebiegłym i chciwym chłopem, miał chłopski sposób zapatrywania się na rzeczy, dużo w nim było poziomości i samolubstwa, a schlebiało

mu i cieszyło go, że był tak bardzo przewidującym i mądrym. To doskonałe pojęcie.

Wieczerza Pańska podług Leonarda de Vinci, była wspaniałym żywym obrazem, chociaż pragnąćby można, aby podług żadnego mistrza nie była przedstawioną, lecz tak, jak się odbyła, na sposób: Pożegnania w Betanii. Nadzwyczaj wdzięcznie, z mistrzowską prostotą, wśród błogiego usposobienia, odbyło się mycie nóg.

Jezus w ogrodzie Oliwnym był jednym z najlepiej uporządkowanych obrazów, a Antoni Lang przedstawiający Chrystusa, czysto ludzką trwogę przed strasznem męczeństwem oddał z wielkiem przejęciem i prawdą. — Zbrojni ludzie prowadzą Chrystusa przed kapłanów; uczniowie rozpraszają się. Tu się kończy pierwsza część. Przerwa i odpoczynek. Kilka godzin słuchałeś i patrzyłeś bez zwykłego znużenia, ale przyciśnięty duchowo, ogromem wypadków, których byłeś świadkiem.

Ostatecznie wszystko i cała uwaga skupia się oczywiście około głównej postaci; ją tylko widzi się — z nią czujesz, cierpisz i zwyciężasz.

Antoni Lang przedstawił Chrystusa nie rażąco, nigdy rażąco, ale rzadko przejmująco. Podniośle, znakomicie miał boski spokój i nadludzką cierpliwość. Zapału, natchnienia nauczyciela, proroka, reformatora, nie miał, ani też ascetyzmu. To też zdumiewał więcej, niż przywiązywał; przekonywał,

ale nie porywał. Druga część rozpoczyna się zajściami u Annasza i Kajfasza. Judasza wyrzuty sumienia i rozpacz zostały znowu oddane z niesłychaną prawdą; wydobywa się na wierzch dobra chłopska natura, poczucie uczciwości prostego człowieka, przerażonego następstwami zbrodni, rozczulonego i zmiękczonego wspomnieniem słodyczy Chrystusa — a rzucenie woru z pieniądzmi pod nogi kapłanów, wykonane było z niezwykłą siłą.

Inni apostołowie byli bardzo, bardzo słabi; żeby byli prostaczkami, byłoby to doskonałem — ale byli niedołęgami. Najwidoczniej nie wstąpił był w nich jeszcze Duch Święty. Ale i przed jego zesłaniem Chrystus potrzebował prostaczków, nie niedołęgów, tylko dzielnych ludzi. Święty Piotr nie był wyjątkiem, a wbrew Ewangelii i historyi — zrobiono z niego starca, co się nie zgadza z dalszem jego apostolstwem i okresem męczeństwa w Rzymie. Nic też dziwnego, że nieraz rozmowy nie były żywem słowem, lecz powtarzaniem, że wpadały w ten ton najmniej przekonywujący. — Czasem przedstawienie robiło wrażenie Jasełek, przeciw czemu ostatecznie nic mieć nie można, gdyby to nie odbijało od ogólnego tła, gdyby nie było fałszywą nutą, gdyby było samem sobą, a nie skutkiem słabej interpretacyi.

Piotr Rendl przedstawiał Świętego Jana. Przypominał bardzo, zanadto Brutusa Michała Anioła. Ten sam pierwowzór ciasnoty, uporu, zagorzałości, bez rozumu. Można było się w nim może dopatrzeć przyszłego twórcy Apokalipsy, ale nie najmłod-

szego, dziewiczego, najukochańszego ucznia i apostoła Chrystusa.

Wielkie, przejmujące wywoływało uczucie biczowanie. Wyraz ludzkiego bólu, którego, pomimo nadludzkiej cierpliwości, ukryć nie mógł Chrystus, był nadzwyczajnie oddany i nadzwyczajne też wrażenie sprawiał; cierpiało się cieleśnie z Chrystusem, a ból ten był zarazem duchowym.

Malowniczą jest scena przed domem Piłata; gdy motłoch podjudzony przez kapłanów, żąda skazania Jezusa, a nie Barabasza. Ta scena ludowa była dobrze ułożoną, umiejętnie uszykowaną, ożywiała się prawdziwą zagorzałością, zaciekłością, złością. Piłat nie był wcale Rzymianinem, ale bawarskim urzędnikiem, na piwie utuczonym; nie wiedzieć po co w zbroi?

Coraz bardziej jesteś przejętym, coraz bardziej wzmaga się groza. Droga do Golgoty jest szeregiem najwznioślejszych wrażeń, których żadna fałszywa nuta nie psuje, nie mąci, nie osłabia.

A trudności wykonania są niemałe od początku i wciąż rosną. Pojmie to każdy obeznany z dramatem, jego zasadami i wymaganiami. Tutaj bowiem sprzecznie z temi zasadami i wymaganiami — poniekąd odwrotnie, zażegnanie katastrofy nie jest pożądanem; nie ocalenie ofiary, ale jej zgon będzie zwycięztwem, tryumfem, odkupieniem, zbawieniem. Lang doskonale wciąż uwydatniał, że Chrystus nietylko wie, iż ofiara ma być spełnioną, że katastrofa nie może być odwróconą, ale że nie powinna być odwróconą.

Ukrzyżowanie było po mistrzowsku przedstawione, z życiową prawdą, a w sposób podnoszący ducha. Żadne najpiękniejsze, najgenialniejszego pędzla dzieło, nie robi tak wielkiego wrażenia. Wykonanie ukrzyżowania, obraz Chrystusa na krzyżu wśród dwóch łotrów, chwile przed zgonem i zgon zachwycały i wstrząsały tak, iż brak słów do wyrażenia tego, co się czuło.

Zdjęcie z krzyża było arcydziełem techniki, niemal cudownem przezwyciężeniem największych trudności.

Niepotrzebnie, a niezręcznie, za pomocą jakiegoś nieudatnego mechanizmu, wykonano zmartwychwstanie. Tekst Ewangielii nie obowiązuje, nie nakazuje przedstawiać zmartwychwstania; można było i należało z tego skorzystać i ominąć trudność. Dosyć było uprzytomnić ową przepyszną chwilę, kiedy Magdalena i niewiasty przychodzą nad ranem do grobu i znajdują go pustym, a Anioł mówi im, że Chrystus zmartwychwstał i każe iść za sobą do Galilei. Scena ta następowała zwykle po owem zbytecznem przedstawieniu zmartwychwstania, tym razem, dla spóźnionej zapewne godziny, wykreślono ją i pozbawieni zostaliśmy jednego z najwdzięczniejszych ewangielicznych wrażeń oraz owego spotkania Magdaleny z Chrystusem, która bierze go za ogrodnika, a on daje się jej poznać, ale dotknąć się nie pozwala.

Wniebowstąpienie i apoteoza zamknęły przedstawienie.

Trudno, bardzo trudno zdać sobie samemu,

a cóż dopiero innym, sprawę z ogólnego wrażenia, z uczuć, pożytku. — To coś tak niezwykłego, coś tak nadzwyczajnego — uzmysłowienie tego, co jest codzienną, nieustającą modlitwą.

To pewna, że się wychodziło z wdzięcznością, iż nic cię nie raziło, nic nie zraniło, nic nie obraziło przekonań i wiary.

Miałeś chwile podniosłe, — ale nie wszystkie podniosłemi były.

Najwidoczniej, przedstawienia pasyjne w Oberammergau znajdują się w niebezpiecznym okresie przeobrażenia. Straciły już, zwłaszcza pod względem kształtu i przyborów, pierwotną prostotę i dobroduszność; nie dosięgły jeszcze aktorskiej wprawy i doskonałości. Oby tej nigdy nie dosięgły! Czego im życzyć należy? trudno powiedzieć. Byłoby to marzeniem pragnąć, aby się do pierwotnego kształtu misteryów cofnęły! Teatralnemi zaś duchem, nigdy, przenigdy stać się nie powinny.

Aby wielkie i wstrząsające w całości robiły wrażenie, trzebaby — że się tak wyrażę — Duseizmu chrześciańskiego, trzebaby talentów w rodzaju Duse, zatem niemal nie aktorskich, ale zarazem talentów natchnionych nie sztuką, ale wiarą i pobożnością. Być jednak może, że takie ogólne, wielkie, wstrząsające wrażenie nie byłoby pożądanem, bo nie odpowiadałoby duchowi Ewangielii, jej przekonywującemu spokojowi i balsamicznej prostocie.

Jedno więc pozostaje; wierne oddanie ducha Ewangielii; jak najmniejsze oddalenie się od jej

sposobu. Wykonywanie całości tak, jak wykonanem było: Pożegnanie w Betanii.

Niezwykłe to zjawisko, ta śliczna wśród gór, na średniowiecznej drodze handlowej z Włoch do Niemiec leżąca wioska, która żyje przez kilka miesięcy wielkim, wszechświatowym ruchem a która na lat dziesięć ukrywa się pokornie, w cichości i skromności zakątka, miejscowego żywota i prostoty obyczajów.

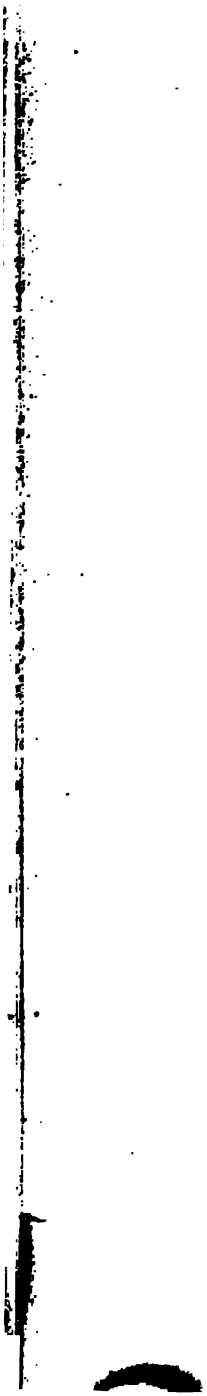
Nie mniemam, aby podobne przedstawienia sztucznie gdzieindziej urządzone, były pożądanemi. Umocniłem się w Oberammergau w przekonaniu, że w zwykłych teatrach nie powinno, nie należy się dotykać Ewangielii. Ale żałowałbym, gdyby w Oberammergau, w tych ramach, z tą tradycyą i z tą ludnością, która najwidoczniej jest poczciwą a nie zepsutą, która nie wyzyskuje, choć zarabia, nie był dalej spełnianym co lat dziesięć, złożony przez gminę, przed dwustu sześćdziesięciu siedmiu laty, ślub.

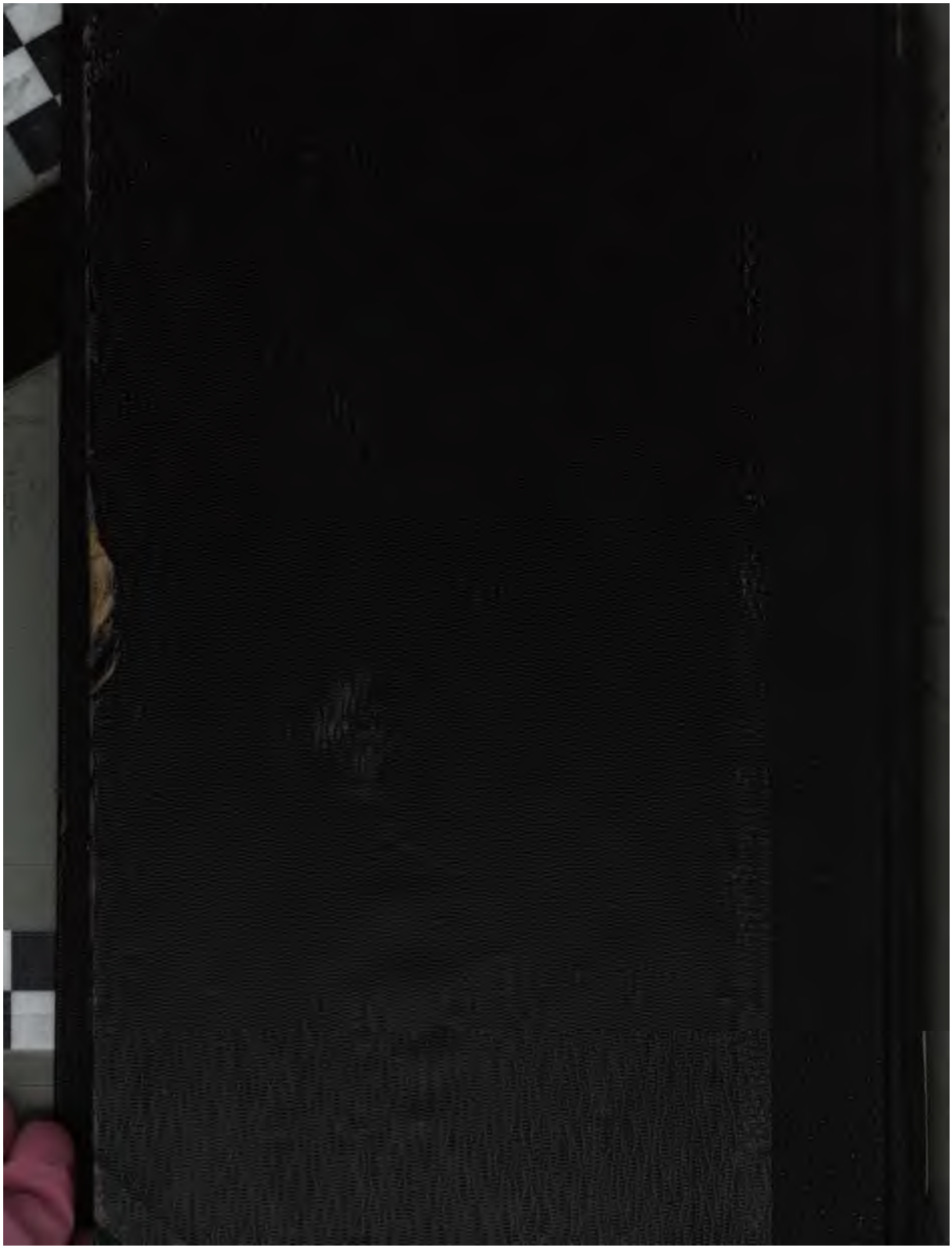
POMYŁKI DRUKU.

Str.	Wiersz	Wydrukowano	Zamiast
7	1 od góry	»zbawne«	»zabawne«
23	12 od góry	»niezwykłem«	»niezwykłym«
105	10 od góry	»ogólno-oświatowy«	»ogólno-światowy«
111	15 od góry	»Oba Żywioły«	»Obce Żywioły«
111	9 od dołu	»czestc«	»częste«
112	8 od dołu	»internationału«	»internationalu«
115	12 od góry	»prawdziwym«	»prawdziwem«
141	1 od dołu	»ortele«	»fortele«
248	7 od dołu	»Emigracyą polską«	»Emigracyą chłopską«
328	1 od dołu	»postawionem«	»postawionym«
359	3 od dołu	»drugich«	»drugie«

SPIS.

Aleksander Fredro . . . . . I.
Polska komedya z XVIII wieku 1
Dramat ludowy i teatr 11
Dwie komedye Shakespeara 19
Dwie polityczne komedye 48
Polska polityczna komedya 96
Grecka polityczna komedya 136
Z dziejów: Teatru krakowskiego . . . 161
Nasze stosunki 239
Dwa pisma 289
Pisarz ludowy 311
Ze starej gwardyi 323
Świat szlachecki na scenie 343
Aleksander Dumas (syn) 353
Nowy gmach i nowy teatr w Krakowie. Rok 1893. 363
Oberammergau w 1900 roku 397
Pomyłki druku 413



300

4814231